

محمّد كامل الخطيب

السهم والدائرة

مقدمة في القصة السّوريّة القصيرة
خلال عقدي الخمسينات والستينات



سحب وتعديل جمال حتمل

..... سلسلة دراسات نقدية

دار الفارابي

السهم والحائرة

محمّد كامل الخطيب

السهم والدائرة
مقدمة في القصة السّوريّة القصيرة
خلال عهدي الخمسينات والستينات

سلسلة دراسات نقدية

دار الفارابي - بيروت

١٩٧٩

١٩٧٩ جميع الحقوق محفوظة

دار الفارابي - ص.ب : ٣١٨١ - بيروت

الطبعة الاولى تموز ١٩٧٩

مقدمة عامة

١ - طبيعة النقد

يحتوي منطوق كلمة نقد على عنصرين أساسيين هما :
 الاثر والمتلقي ، ألّف بينهما عنصر ثالث هو : طريقة الاتصال .

١ - الاثر :

يظهر بأشكال وطرق مختلفة ، فقد يكون مكتوباً ، وعندها تكون واسطة الاتصال هي اللغة ، وطريقة الاتصال هي القراءة . وقد يكون الاثر مسموعاً - الموسيقى والاغنية - أو مرئياً كالفنون الجميلة ، وقد يكون مسموعاً ومرئياً معا كالمرح والسينما وقد يكون مسموعاً ومقروءاً معا كالشعر والمحاضرة . ومهما يكن شكل الاثر وأيا كان مبدعه فانه - أي الاثر - ، يتضمن موقفاً من العالم ، من الحياة والوجود . والموقف من الحياة ، العالم ، الوجود ، هو في حقيقته موقف من المجتمع والعصر ، وقد غنم ، وجرّد ، فأصبح موقفاً من العالم . هنا تجدر الإشارة الى أن الموقف من المجتمع والعصر يمليه الوضع والفكر الاجتماعي لصاحب الاثر ، أي الوضع والفكر الطبقي ، وبهذا يكون الاثر موقفاً من طبقة ، ومعبراً عن طبقة . الاثر يعبر عن وجهة نظر ، وموقف مبدعه

يعبر كذلك عن وجهة نظر ، أي موقف الطبقة التي ينتمي إليها صاحب الاثر ، وبهذا يكون الاثر ممثلا لوجهة نظر طبقة معينة .

الموقف من المجتمع والموقف من العالم :

ان الانسان نتاج بيئته ببعديها الزماني والمكاني ، أي نتاج الواقع - الحاضر . هذا الواقع الحاضر هو بدوره نتاج الواقع الماضي كما انه كذلك أساس للواقع - المستقبل ، البعد الزماني هو تاريخ الإنسانية في تطورها العام (رحلة حضارة وتمدن الانسان) وضمن هذا التاريخ العام يتحرك تاريخ حضارة المبدع ، وضمن التاريخ الثاني - المتضمن في التاريخ الاول - يتكون تاريخ المبدع الخاص وشخصيته ، والتواريخ الثلاثة في حركة جدلية تشكل البعد الزماني للمبدع ، أو لأي انسان آخر .

البعد المكاني هو الكرة الأرضية - حتى لا نقول الكون - وعليها المنطقة التي يعيش عليها - فيها ، المبدع ، المنتج ، هذا الوجود على هذه الكرة الأرضية ؛ وهذا الوجود ضمن هذه المنطقة المحددة من الكرة الأرضية ، يحتوي - بل هو نتاج - تراثا تاريخيا معيناً وخاصة ، يحتوي وضعا حضاريا - انسانيا كذلك - تطرح ضمنه المشكلات الإنسانية والحضارية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية والوجودية ... الخ .

ان مجموعة معطيات الزمان والمكان تكون الانسان ، تكون المبدع ، والاثر الفني هو محصلة لهذه المعطيات ، وتعبير عنها ، وتمثل لها ، ومحاولة اجابة على المشكلات والاسئلة التي تطرحها هذه المعطيات ، وذلك ضمن تطور الحضارة الإنسانية عامة وحضارة المبدع ومجتمعه وشخصيته .

والعملية التي تحدث - هنا - فيها شيء من الخداع لكنه خداع يبدو أحيانا ، وكأنه قسري ، تفرضه طبيعة قوانين المعرفة . فالأثر هو موقف المبدع - ومن يمثلهم - من المشكلات التي يطرحها وضع الانسان ضمن معطيات زمانه ومكانه ، زمان الإنسانية العام ، وزمان مجتمع المبدع ضمنه ، والزمن الشخصي

لصاحب الاثر (ذاك ان زمن تلميذ او معلم في قرية سويسرية هو غير زمن الشخص نفسه في قرية كونفولية ، او قرية في ريف الجزيرة السورية) واذا وضعنا في اعتبارنا كون التفكير انعكاسا وتمثلا للواقع ، اتضحت عملية الخداع (القسري) هذه . فتفكير المبدع هو انعكاس ، وتمثل ، وفهم ، ومحاولة اجابة على المشكلات التي يطرحها الواقع - المجتمع (مشكلات اقتصادية ونفسية ووطنية وشخصية .. الخ) ، هذا الانعكاس والتمثل والفهم لمشكلات الواقع - الحاضر ، يشكل لشخصية المبدع منحى خاصا في التفكير ، هو في جوهره كيفية فهم المبدع لمشكلاته وواقعه والحل الذي يراه ، هو فهم للسؤال الذي يطرحه الواقع - الحاضر ، وهو في الوقت نفسه الاجابة وطريقة فهم السؤال مع طريقة ونوعية الاجابة هي منحى شخصية المبدع ، هي موقف المبدع . اعود الى عملية الخداع (القسري) فالموقف قد تشكل بناء على معطيات الواقع ، اذن هو موقف من هذا الواقع ، من المجتمع ؛ هنا تحدث العملية ، فالعقل البشري قد اعتاد التعميم منذ ما قبل نزوجه ، وما تزال هذه العادة التي تحتوي جانبا سيئا الى جانبها الايجابي ، وهنا ، بسبب ما تقدم ، يصبح الموقف من المجتمع موقفاً من العالم . ويبدأ الحديث عن الموقف من العالم وقد نسي الموقف من الواقع - الحاضر ، من المجتمع والذي كان اساس الموقف ، النظرة الى العالم .

نصل الى نتيجة مهمة ، وهي ان كل موقف من العالم (الحياة - الوجود البشري) هو في حقيقته موقف من المجتمع ، وبالمقابل ، يصبح كل موقف من المجتمع موقفاً من العالم ، من الحياة ، والوجود . ثمة علاقة جدلية بين الموقفين ينبغي تأكيدها دائماً .

نتقدم خطوة اخرى فنقول : الاثر له بعدان : بعد جماعي : وهو البعد الذي تحدثنا عنه سابقا باعتبار الاثر تعبيرا عن فكر طبقة ، بعد انضواء المبدع في هذه الطبقة ، وبعد فردي هو موقف المبدع بالذات ، باعتبار عملية الابداع ، اي عملية اتخاذ الموقف هي عملية خلاص شخصي - ربما اخلاقي ايضا - كذلك . ولهذا

نعتبر الاثر موقفا جماعيا وفرديا في وقت واحد . الاثر هو موقف المبدع من طبقة والاثر هو موقف الطبقة بعد أن انضم اليها المبدع . وربما تكمن هنا إحدى مهمات النقد : التعرف على فكر طبقة من خلال ممثليها .

٢ - التلقي :

عملية التلقي هي عملية بحث ، متعة ، اطلاع على مواقف الآخرين وآرائهم . كل انسان يريد معرفة رأي الآخرين ، موقفهم من المشكلات التي يعانها جميع الناس ، موقفهم من الحياة ، من المجتمع . كل طبقة تريد معرفة فكر الطبقة الاخرى ، الانسان يريد معرفة نفسه . عملية التلقي : قراءة ، سماع - مشاهدة - خبرة حياتية (ليست الثقافة النظرية مجال تلقينا الوحيد) هي عملية استكشاف (قتالي ، جمالي) ، عملية تحوي أهداف الاستكشاف ولذته . من هو الخصم ؟ نوعية سلاحه ؟ قدرته ؟ هل يحارب بشكل جيد ؟ من هو الصديق ؟ أرض من هذه ، هل كانت عملية الاستكشاف هذه مفيدة وممتعة ؟!

ينبغي أن نلاحظ أن عملية التلقي ، أي تكوين الموقف أو قابلية إعادة التكوين ، ليست ثقافية الجانب فقط ، ففي حديث مع عجوز قد نكتشف مأساة دون كيشوت ، وربما نتلقى الكثير من أمثال الحاج احمد عبد الجواد (ثلاثية محفوظ) أو ابنه كمال . . قد نقرأ في مذكرات فتاة أو شاب تجارب أكثر أهمية من تجارب روايات ذات شهرة . . قد نقرأ في وجه انسان - كحامد بدرخان - أكثر مما يستطيع ديوان شعر كامل البوح به ، إذن الخبرة الحياتية ، مع الناس ، والناس العاديين بشكل خاص ، هي عامل أساسي ومهم في تكوين خبرتنا العامة ، وفي تكوين موقفنا . إذن المتلقي هو باحث عن موقف أولا ، ثم بعد أن يكون موقفه يصبح باحثا في مواقف الآخرين : معي ، ضدي ، معنا ، ضدنا ، مع مفهومنا للحياة أم ضده ؟ مع طريقة حلنا للمشكلات أم أن هناك حولا أخرى ؟

٣ - الاتصال :

يكون الاتصال بين المبدع والمتلقي حسب نوع الاثر (مكتوب - مسموع - مشاهد) . عند كون الاثر مكتوبا تكون واسطة الاتصال هي اللغة . وكل واسطة اتصال تطرح مشكلات تنبع من طبيعتها ، فاللغة مثلا تطرح مشكلات كثيرة نابعة من طبيعة اللغة ، تطرح مشكلات الحرف والكلمة والجملـة والنص . فلكل كلمة في اللغة بالاضافة الى معناها الاساسي - المعجمي - معنى تاريخي ، ومعنى شخصي بالنسبة للكاتب الذي يستعملها وبالنسبة للذي يسمعها أو يقرأها . ووضع الكلمة في جملة يعطي معناها بعدا آخر ، كما يعطي التركيب تأثيرا خاصا ، وطريقة « نظم » الكلمات تعطي النص جوا خاصا . كما أن المعنى الاساسي العام للكلمة والعبارة متحدا مع التاريخ الخاص بهذه الكلمات والعبارات يساهم في فهمنا للنص ، وفي موقفنا منه . وهنا تكمن مهمة أخرى من مهمات النقد اذ تلعب المهارة التقنية دورها الكبير بالنسبة لتعاطفنا مع نص ما ، فقد يكتب الكاتب عن جو محبب لنا (كما قد يستعمل الرسام ألوانا تؤثرها) فتتعاطف مع الكاتب لأننا نظن أنه مهتم بقضايانا ، وهنا يكمن الخطر - والذي يجب على النقد تبيانـه - ، فربما كان هذا الكاتب يتبنى وجهة نظر - معادية - لكنها مقدمة في لغة محببة لنا . هنا يكون خطر الانزلاق - مع الزمن - الى موقف الكاتب بتأثير الايحاء والاعجاب ، الذي قد يتحول الى تبني موقف الكاتب والانتقال الى مواقفه ، تماما مثلما ينزلق احدها الى مواقع ، طبقة ، فكر فتاة أعجب بها ثم احبها . ومن هنا تأتي أهمية التأكيد على التكنيك الجيد . يجب ألا نتهاون مع الفنان الذي يقف في صفنا حينما يقدم فنه بتكنيك رديء ، مثل هذا الفنان يشوه قضيتنا ، يبعد الناس عنا ، ومن هنا تدان الواقعية الجامدة ، وتدان الفجاجة والزعيق أو الصراخ والندب في الادب وان صدر هذا عن « مضمون » جيد . من هنا كذلك يجب التأكيد دائما على أهمية الوحدة العضوية والعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون فلا قبول للشكل على حساب

المضمون ولا قبول للمضمون على حساب الشكل .

٤ - الناقد :

كل متلق لأثر ما ، هو ناقد له بدرجة ما ، وأبسط تعريف للناقد هو أنه متلق ، فكل سامع موسيقى أو مشاهد فيلم أو لوحة ، أو قارئ كتاب ، له موقف ، رأي ، في الموسيقى أو الفيلم أو النص ، فإذا كان الأثر - النص ، الفيلم ، الأغنية ... الخ - هو موقف الطبقة - وضمنها موقف المبدع - من المجتمع والعالم ، فالنقد هو موقف المتلقي من المبدع (المستهلك من المنتج) ومن الطبقة التي يمثلها المبدع ، موقف طبقة المتلقي من طبقة المبدع . فكما يمثل المبدع طبقته يمثل المتلقي - كذلك - طبقته . وكما أنه لا وجود لكاتب حيادي فليس هناك كذلك قارئ حيادي ، وبهذا يكون النقد - كذلك - عملية إبداعية ، لأنه عملية تحديد موقف (مثله مثل الإبداع تماما) موقف طبقة من طبقة ، موقف من العالم ، لكن الفرق بين النقد والأثر - والنقد في النهاية أثر - أن الأثر هو موقف طبقة من طبقة ، مباشرة ، أما النقد فهو موقف طبقة من طبقة من خلال أثر ، ولهذا نقول أن العملية النقدية هي عملية إبداعية ، لأنها عملية تحديد موقف . والفرق بين المتلقي العادي وبين من نطلق عليه لقب الناقد تماما كالفرق بين جندي في فصيلة وبين قائد الفصيلة . فالإنسان يطرحان الأسئلة نفسها : ما هو موقف صاحب الأثر ، موقف طبقته مع الحياة أو ضدها .

٢ - طبيعة الموقف

إذا كان التاريخ هو صراع الانسان مع الطبيعة من جهة ، وصراع الانسان مع نفسه - صراع الطبقات ، وصراع الفرد مع ذاته ووضعه - من جهة ثانية ، فان الانتاج الفكري والفني - الثقافي - بوجه عام - الاثر - هو تعبير عن هذا الصراع من ناحية ، وبعد من أبعاد عملية التاريخ هذه من ناحية أخرى . في النظرة الى هذا التاريخ ، والذي هو العالم في سيرورته ، ثمة مواقف أساسية ثلاثة ، واردة ، هي :

١ - الموقف التراجمي :

يقول أصحاب هذا الموقف ، بوجود خطأ أساسي في تركيب هذا العالم ، وأنه لا سبيل لاصلاح هذا الخطأ - فالخطأ موجود جوهرياً - . الانسان تبعاً لهذا الموقف محكوم بالهزيمة ، ومدان سلفاً ، الانسان هنا معطى نهائي . هذا الموقف يجد أقوى تعبير عنه في التراجميون اليونانية وفي الدين المسيحي . في هذا الموقف تكمن امكانية ظهور فكرة العالم الآخر : العالم البديل لهذا الخطأ .

٢ - الموقف الملحمي :

ينطلق أصحابه من الموقف التراجمي ، ثمة خطأ في العالم ، لكن النظرة هنا ليست غيبية مثالية ، العالم - هنا - هو المجتمع الانساني . اذن الخطأ كائن في تركيب المجتمع ، في الحالة الاجتماعية السائدة أثناء الحديث عن الخطأ المشخص ، لا فصل

هنا بين العالم والمجتمع . ثمة خطأ ، وعلى الانسان تصحيح هذا الخطأ ، وبناء العالم الصحيح أي المجتمع الصحيح ، والانسان قادر على هذا ، قادر على الصواب مثلما هو قادر على الخطأ . . . يتمثل هذا الموقف في الواقعية المنبثقة عن النظرة المادية . الانسان هنا صيرورة . والوضع الاجتماعي حادث ، وقابل - كل لحظة - للحدوث ، ليس « الوضع » قديما ، أزليا نهائيا .

٣ - الموقف الغنائي :

هو الموقف العدمي بالضبط ، يقوم على الاعتراف بالخطأ الموجود في العالم ، بل ويشدد على الخطأ . وجود العالم - أصلا - خطأ ، اذن لا جدوى من العالم ، من هذا العالم ، ولا من عالم بديل - مثلما يطرح الموقف التراجمي - ولا امكان لأن يغير الانسان نفسه - مثلما يطرح الموقف الملحمي - لا قبل ولا بعد ، والعدم يحوطننا من كل الجهات (مسرح اللامعقول - مثلا) .



الموقفان الرئيسيان - الآن - في العالم هما : الموقف الملحمي والموقف الغنائي ، اذ مع تراجع أسلوب التفكير الغيبي ، ضمير الموقف التراجمي ، باعتباره موقفا مستقلا ، ورضي أن يكون منطلقا للموقفين الباقيين . الملحمي والغنائي يعبران عن الفكر المعاصر في جميع المجالات ويمكسان وضع المجتمع الانساني في مرحلته هذه ، مثلما يساهمان في الوقت نفسه في صراع هذا المجتمع ، وفي عملية تطوره ، عن طريق هذا الصراع . وهما بهذا يعبران عن النظامين الرئيسيين ، والمتصارعين - الآن - على الكرة الارضية . الموقف الملحمي يعبر عن النظرة الاشتراكية بينما يعكس الموقف الغنائي حياة المجتمع الرأسمالي ويعبر عن وضعه - أزمته - فلنحاول الكلام بتفصيل عن كل من هذين الموقفين :

١ - الموقف الغنائي :

ليس له صورة واحدة ، بل يظهر في تعابير وتلاوين مختلفة .
يظهر وهو يقول : خطأ العالم يستحيل اصلاحه ، ولا جدوى من
أي عمل ، وهو هنا يقترب من الموقف الغيبي جدا لكنه يختلف عن
الموقف الغيبي - والنظرة التراجيدية عامة - في انه لا يطرح بديلا
عن هذا العالم من خارجه (جنة) كما انه ، وبطبيعة الحال يختلف
عن الموقف الملحمي في انه لا يطرح حلا من الداخل . يمثل هذا
الموقف كتاب مسرح « اللامعقول » وربما تكون مسرحية « بيكيت »
« في انتظار غودو » أقوى تعبير - معاصر - عن هذا الموقف . في
التراث العربي نجد معلقة طرفة بن العبد تعبيرا عن هذا الموقف .
لكن الفرق بين طرفة وبيكيت أن طرفة « ديونيزوسي » النزعة بينما
تغلب « الرواقية » على بيكيت .

ويظهر الموقف الغنائي كذلك في صورة الاعتراف بالخطأ الكامن
في العالم ، وانه لا سبيل لاصلاح هذا الخطأ ، لكن يبقى للانسان
شرفه ، شرف الكفاح ضمن الوجود الحياتي الكائن حتى ولو كان
هذا الكفاح عبثا ، وأقوى من يعبر عن هذا الاتجاه - في الوقت
الحاضر : كامو وهمغواي وكازنتزاكي . في التراث العربي نستطيع
أن نختار امرء القيس (نحاول ملكا أو نموت فنعدرا) . الصورة
الاولى للموقف الغنائي - بيكيت - يصح وصفها بالجامدة ، بينما
الثانية نستطيع أن نقول عنها : انها متحركة ضمن جمود
العدمية .

مسرحية جيمس جويس الوحيدة « المنفيون » تتحدث
بوضوح عن هذا الخطأ الاساسي في العالم - الوجود ، وعن
الاستسلام لهذا الخطأ - موقف بيكيت نفسه - بينما مسرحية
« الدائنون » ثورة على هذا الوضع الاستسلامي ، لكنها ثورة غير
ملحمية ، هي ثورة تنتهي بتدمير كل شيء بدل اصلاح أي شيء .
الموقف الغنائي في صورته الاولى (بيكيت) قريب جدا من
النزعة التراجيدية والروح الديني تماما مثلما تقترب « المنفيون »
لجيمس جويس من مسرحية الوجودي الكاثوليكي غابرييل مارسيل

« رجل الله » .

في الصورة الثانية من الموقف الفنائي (كامو - همنغواي - امرؤ القيس) الانسان مطالب بتحقيق معناه وشرفه بكفاحه لبناء عالمه الخاص الشريف (خلاص بطولي شخصي) مقابل العالم المكون تكوينا سيئا ، لكن المشكلة أن لا جدوى من هذه العملية ، وتكون الروعة انه رغم هذه الالجدوى فالانسان مطالب بالكفاح « الشيخ والبحر » لهمنغواي . في هذا الموقف يكون اخفاق الانسان لأنه طلب المستحيل (كاليغولا) لكامو . في التراث العربي ربما يكون طرفة ابن العبد وامرؤ القيس من بين ممثلي الموقف الفنائي .

ب - الموقف الملحمي :

كان الموقف التراجيدي يضع بديلا للعالم السيء التكوين علما مكونا تكوينا لا غبار عليه ، لكن هذا العالم موجود خارج الارض (الجنة - جبل الالهة) أما النزعة الملحمية فتريد اصلاح العالم ، وبالمواد الموجودة في هذا العالم ، يتفق الملحمي مع التراجيدي في الاعتراف بالخطأ الموجود في العالم . لكن الملحمي يفسر العالم تفسيرا « واقعا » أي أن العالم - هنا - هو المجتمع الانساني بالضبط ، ويقدم حلا للمشكلة مقابل الحل التراجيدي - العالم الآخر - . المشكلة في العالم هي في هذا العالم ، اذن ، الحل في هذا العالم ، في المجتمع الانساني . الحل والخلاص ضمن العالم لا خارجه . لا غيبيات ، بل حقيقة المجتمع الانساني . سبب الخطأ هو النظام الاقتصادي السيء والانسان هو الذي صنع هذا النظام السيء ، وهو القادر على اصلاح نظامه بل وعلى تغييره وسيفيره حتما . الانسان هنا ليس معطى نهائيا بل هو صيرورة دائمة - يصلح العالم عن طريق اصلاح نظام المجتمع :

يتفق الملحمي مع الفنائي في انه لا عالم الا هذا العالم ، ويختلف عنه في ايمانه بجدوى النضال والعمل الانساني . والمسرح الملحمي والسياسي ، والادب الواقعي والانسان الواقعي والمناضل تعبيرات عن هذا الموقف .

في الحضارة اليونانية نجد الموقف التراجيدي « القدر في المسرح اليوناني - نظرة أفلاطون الهروبية الى العالم » الخطأ - هنا - موجود ، ولا سبيل لاصلاحه ، لهذا تكون الرحلة الى العالم الآخر رحلة الى الجحيم (رمزاً لسقوط الانسان) ولهذا نقرأ في الاساطير اليونانية عن رحلة أوديسيوس وهرقل الى العالم السفلي . هذا القول ينطبق أيضاً على حضارة الرافدين حيث رحلة جلجامش وراء صديقه أنكيكو تكون الى العالم السفلي كذلك .

في الحضارة المصرية والديانة الاسلامية نجد العكس . الرحلة تكون - هنا - الى الاعلى رمزا لعلو الانسان عن هذا العالم - ولهذا تكون رحلة فرعون الى السماء ، الى العالم العلوي ويكون الاسراء والمعراج كذلك الى الاعلى . .

في الشرق الأقصى نجد التعبير عن الموقف الغنائي ، حيث المفهوم السكوني هو المعبّر « اليوجا » والنظرة الى تحمل الالم كفضيلة أخلاقية ، كما أن الرواقية الاغريقية والرومانية تعبّران أيضاً عنه وكل فلسفة مغيب - مثلما كانت الرواقية تعبيراً عن بداية مغيب اليونان والرومان - تصلح أمثلة على الموقف الغنائي . . ربما لهذا نجد أن أكثر ممثلي الموقف الغنائي الحديث لهم علاقات فكرية مع الشرق الأقصى - كازنتركي مثلاً - .



ما هو الخطأ في تركيب العالم ؟ أعتقد انه الموت ، والمقصود بالموت - هنا - اضافة الى المعنى العام ، كل ما يقف عقبة أمام تطور الانسان ، وتفتح طاقته . بهذا يكون الاستعمار والاضطهاد والاستغلال شكلاً من أشكال الموت وبعداً من أبعاده ، أي أن - الموت في الحياة - هو شكل من أشكال الموت ، بل هو الشكل الاساسي الذي يعنى به الموقف الملحمي ويحاربه .



ثمة ملاحظة جديرة بالتسجيل ، وهي أن الموقف اللحمي اجتماعي تكون الفلسفة المادية أساسه ، بينما الموقف الفنائي غيبي تكون المثالية أساسه ، مما يجعله يقترب ، بل يكاد يكون صورة أخرى للموقف التراجيدي ذي الطابع الديني .



ثمة موقفان ممكنان ، بل وموجودان ، هما :

أ - الموقف الهاملي :

موقف الحيرة أمام هذا العالم وعدم القدرة على الوصول بطريقة حاسمة إلى أحد المواقف الثلاثة السابقة ، وربما يكون دوستويفسكي وقلقه الشخصي ، انعكاسا وتمثلا للوضع القلق حضاريا واقتصاديا واجتماعيا والذي كانت تعيشه روسيا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وبالمناسبة ، فإن كل نظرة من النظرات السابقة أو المواقف إنما تعبر عن وضع حضاري واقتصادي واجتماعي معين ، يتمثله المبدع ويعكسه .

ب - الموقف الرخيص :

هذا موجود دائما ، وضمن المواقف الثلاثة ، يقوم على تسويغ أي وضع والهاء الناس عن مشكلاتهم الحقيقية . يظهر هذا الموقف عندما يسيطر على سلطات المجتمع أحد المواقف الثلاثة السابقة ممثلا ببعده السياسي ، فيحاول الانتهازيون إنتاج « فكر » مهمته تصوير الأمور وكأنها تسير على ما يرام . حتى اللحمي ، قد يتحول إلى هذا النوع ، في حين يهدف اللحمي إلى تبصير الناس بواقعهم ومن ثم دعوتهم إلى هدم هذا الواقع في سبيل واقع أفضل ، وفي حين يتحدث التراجيدي عن « الوجود الخطأ » والوجود الصحيح لكن في عالم آخر ، وفي حين يتحدث الفنائي عن

مأساة « الوضع البشري » ، وفي حين يعالج الثلاثة مشكلة الإنسان الأولى (الموت ، والموت - في - الحياة) يظهر الموقف الرخيص لـ تصور الوضع وكأنه لا مشكلة أبداً . هذا الموقف غالباً ما يكون تسويفاً لوضع سلطة سياسية مهيمنة ، ومحاولة لإغضاء النظر عن عيوبها .



أخيراً نلاحظ أن المواقف الثلاثة السابقة لا توجد منفصلة دائماً بل هي متداخلة في إنتاج مبدع واحد أحياناً . فالتداخل بين العدمية والمحمية ، أو التطور من موقف الى موقف موجود عند الكثيرين . نلاحظ هذا عند بريخت . من عدميته في شبابه الى ملحميته فيما بعد . نلاحظ انتقال السياب من اليسار الى اليمين ، نلاحظ تنكر كاتب ما - لشبابه - (نازك الملائكة مثلاً) .

ان الذين يستحقون الاحترام هم الذين يعبرون بوعي ووضوح وصدق وفنية عن أحد هذه المواقف الثلاثة بالإضافة الى الموقف الهاملي ، ولهذا فنحن نقرأ غوركي كما نقرأ بيكيت ونشاهد أفلام ايزنشتاين مثلما نشاهد أفلام برغمان وأفلام يوسف شاهين ، وان كان لنا موقفنا المحدد والواضح من كل منهم . نحن نقرأ طرفة بالحماسة التي نقرأ بها نيرودا وكذا وأدونيس أو سان جون برس وسعدي يوسف . ومن هذا المنطق يقال : « النقد الجيد موضوعي دائماً ، لكنه ليس حيادياً أبداً » .

٣ - الخاص والعام

في البداية ، يجب أن نحسن التفريق بين موضوع العمل الادبي والفني وبين مضمونه . فالموضوع وسيلة لظهار المضمون - يقترب من الشكل في هذه الصفة - الموضوع في رواية أو قصة هو عناصر وخطوط شبكة العلاقات التي ينسج الكاتب من خلالها عالمه الروائي أو القصصي . فنحن نقول : ان البرجوازي الصغير أو أسرته ومشكلاته هي موضوع نجيب محفوظ . وكاتب كحلیم بركات - كذلك جبرا ابراهيم جبرا - يتخذ من حياة المثقفين ومشكلاتهم موضوعا له . فالموضوع اذن هو « العين » التي ينظر من خلالها مبدع الاثر الى مضمونه، هو «المقطع» الذي يضعه مبدع الاثر تحت مجهره لدراسته ، وليصل من خلاله ، مع الشكل ، الى المضمون - الموقف - الرؤية .

فالحب والعلاقات الاجتماعية ، بما فيها من حياة العمال والفلاحين والمناضلين السياسيين والبرجوازيين واللصوص والقديسين . الخ ، وكل هؤلاء الشخصيات بما ينسجون من شبكات علاقات مختلفة ، هي موضوعات الاثر الادبي ، وليست مضامينه . قد يكون المضمون واحدا في روايتين : الاولى عن حياة عامل والثانية عن حياة صاحب العمل . لكن ينبغي أن نلاحظ ان ايثار كاتب ما لموضوع معين - طبقة ، نوع شخصيات ، مواقف معينة ، طريقة معينة في الاسلوب . الخ - قد يعني ايثاره لمضمون - رؤية - موقف . . . معين ، طريقة في الاسلوب . الموضوع ليس اعتباطيا ، انه خاضع من جهة المختار لوضع تاريخي ، طبقي ، شخصي محدد . ففي الخمسينات كثرت في بريطانيا الروايات التي تتخذ حياة الطبقة العاملة موضوعا لها . كان هذا يعكس اشتداد الازمة الاقتصادية ، وبالتالي الاجتماعية ،

والتي بدأت بريطانيا تعانيها منذ بدأت امبراطوريتها تتفتت عقب الحرب العالمية الثانية . والرأي نفسه ينطبق على الرواية الاجتماعية الاميركية في الثلاثينات ، فقد كانت موجة الرواية تلك انعكاسا للأزمة الاقتصادية الرأسمالية آنذاك .

في الوطن العربي ، نلاحظ ، ومنذ أواخر الخمسينات ، كثرة الاعمال الروائية والقصصية التي تتخذ حياة « المناضلين السياسيين » موضوعا لها ، ان هذا يعكس التحرك السياسي في المجتمع العربي من ناحية ، ويسلط الضوء على الطبقات السائدة في هذه الفترة ، كما انه ، من جهة ثانية ، يعكس حالة الاضطهاد السياسي للجماهير العربية ، بحيث لا تظهر هذه الجماهير الا ظهورا باهتا الى جانب « المناضلين السياسيين » من طبقة البرجوازية الصغيرة أكثر الاحيان . ان هذا الموضوع الجديد في الرواية العربية لا يشكل مضمونا جديدا ، بل انه أقرب الى الظاهرة التي تستخرج منها مضمونا ومعنى ، نستخرجه من ظواهر أخرى .

كذلك ليس الموضوع وحده هو الذي يتنوع ، ثمة تنوع في وسيلة التعبير عن مضمون موقف واحد ، فالمضمون يعبر عنه بوسائل وموضوعات وأجناس وتقنيات لا حد لها ، والعالم القصصي لتركيبا تامر يتشابه مع العالم الشعري لمحمد الماغوط ، مثلا ، والأمثلة من الادب العربي أو العالمي لا تحصى . ان هذا عائد لوحدة المرحلة التاريخية ، ووحدة الموقف الطبقي ، ووحدة المشكلة ، والتقارب في الشخصية ... الخ ، وكلها منطلقات أساسية ينطلق منها صاحب الاثر ، وبهذا المعنى نتحدث عن السريالية في الشعر والرسم والسينما ، وعن الانطباعية في الادب والرسم والموسيقى ...

اذن المضمون « الموقف - الرؤية » قد يكون واحدا مهما اختلفت الاجناس أو الموضوعات أو التقنيات ، ومن هذا المنطلق نلاحظ أنه لا داعي لتصنيف الاثار الادبية والفنية الى آثار - أعمال سياسية وأخرى غير سياسية . فاذا تحدثنا عن رواية عاطفية ، أو تاريخية فنحن نتحدث عن الموضوع لا عن المضمون الذي هو

سياسي حتما . فكل أثر أدبي - فني ذو مضمون سياسي - سنفصل في ذلك فيما بعد - والمقصود بالسياسة ، هنا ، هو موقف الاثر الادبي وكما تقوله القراءة النقدية لهذا الاثر من قضية التقدم الاجتماعي والانساني بالتالي . فالسياسة في التعريف البسيط هي العمل ، فن العمل على تقدم المجتمع - الانسان ، انها علم التغيير الاجتماعي - الانساني ، كما انها بالمقابل العمل ، فن العمل ، على ايقاف هذا التقدم ، سواء بمحاولة تثبيت الاوضاع « الراهنة » ، أو بمحاولة العودة الى الماضي . وليس مهما . كثيرا أن يكون صاحب الاثر الادبي واعيا لمضمون انتاجه ، المهم هو ما تقوله القراءة النقدية لهذا الاثر . فكثيرا ما يتناقض الفكر السياسي والعقائدي لصاحب الاثر مع مضمون (مع منطوق) انتاجه ، حدث هذا مع بلزك ، وهو يحدث اليوم مع كثير من الكتّاب العرب المعاصرين (١) ، وان دل هذا على شيء فهو يدل على تلك الحقيقة النقدية المعروفة وهي ان **الموهبة والصدق في نظر الواقع هما أقوى وأهم من كل تحيز عقائدي - سياسي** . وعندما يلائم الكاتب بين الموهبة والعقيدة الثورية فانه يبدع أدبا عظيما ، أما عندما يحدث « فصام » بين الموهبة والعقيدة فالنتيجة تكون أدبا يسير على ساق واحدة ، سواء أكانت هذه الساق هي القدرة الفنية وحدها أو العقيدة وحدها . ان هذا يطرح ، وبقوة ، مفهوم الواقعية الاشتراكية ، ولكن لنتابع موضوعنا الاساسي الآن (سنناقش مفهوم الواقعية الاشتراكية في فصل تال) .

انطلاقا مما تقدم ، لا مجال للحديث عن الرواية والقصة والقلم والشعر السياسي ، بالمعنى الحصري لهذه الكلمة . . أي مقابل شعر ، رواية . . عاطفي ، تاريخي . فرواية ك « الزيني بركات » تاريخية من حيث الموضوع ، لكنها سياسية معاصرة من حيث المضمون ، ورواية « اميل حبيبي » « الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبي النحس المتشائل » ليست أكثر سياسية من روايات احسان عبدالقدوس ، انها « أكثر ثورية » ، وشعر أحمد نجم -

(١) يحدث هذا مع محمد الماغوط مثلا .

(إمام) أو سعدي يوسف ليس أكثر سياسية من شعر صالح جودت .. انه « أكثر » ثورية ؛ فجميعهم - الاسماء التي تقدمت - أطراف في قضية الصراع الطبقي، وعبر هذا الصراع، ومن خلاله ، اضافة الى الانسان مع الطبيعة ، يتقدم المجتمع وينمو التاريخ : يتغير الانسان .

كان الروائي الفرنسي غوستاف فلوبير من اكبر الدعاة والممارسين لمذهب التجويد الادبي والتأنق الشكلي والاعتناء بالصياغة واللفة ، حتى أنه كان يقضي ليلة كاملة في سبيل كتابة اقل من صفحة واحدة ، وغالبا ما يتخذ أصحاب الدعوة للاهتمام بالشكل - دون النظر للمضمون - فلوبير كشاهد وقدوة ، لكن فلوبير بالذات يبدأ احدى رواياته - « التربية العاطفية » بهذه الجملة :

« في الخامس عشر من سبتمبر عام ١٨٤٠ » .

فماذا يعني هذا التحديد الزمني والذي يشير كذلك الى احداث وقعت في مكان معين - فرنسا - سوى وضع الرواية - العمل الادبي - ضمن ظروفها الاجتماعية والسياسية ضمن ظروفها الزمانية والمكانية ، أي وضع الرواية ضمن الاحداث السياسية التي كانت تتحرك وتنضج آنذاك في المجتمع الاوروبي عامة والفرنسي خاصة ؟

ان محاولات الفصل بين الادب - الفن - والسياسة ، غالبا ما تكون معتمدة على حجة ذات طابع منطقي . فالادب - كما يقولون - يهتم بالكلي ، بالعام والشامل ، بينما السياسة ، تهتم بالجزئي ، بما هو خاص ومؤقت ، فكيف يجتمعان ؟ بل انهما يتعاكسان ، اذا لم نقل يتناقضان ، وهذه الحاجة ان لم تكن صادرة عن « سوء » نية تجاه الادب والسياسة والمجتمع فهي صادرة - لا ريب - عن سوء فهم للأدب والسياسة معا . فالادب حقا يهتم بالكلي بالنموذج ، لكن ما هو الكلي ؟ الكلي يتجسد دائما في الخاص ، في الزمني والعيني مثلما ، في المقابل ، يعبر الخاص عن العام : ما هي الزيتون ، أليست تجسيدا لمفهوم الشجرة ؟ هل توجد شجرة - مطلق شجرة - كما كان افلاطون يقول - أم

توجد زيتونة ، سندية ، صنوبر ، كما يقول « الواقع » لنا ؟
والسياسة - حقا - تهتم بالجزئي واليومي و « الوقت » ،
لكن ما هو الجزئي وما يسمونه مؤقتا ؟ أليس الجزئي واليومي
تجسيدا عيانا للكلي ؟ ألا تنسج حياتنا ووجودنا من هذا الزمني
اليومي الجزئي ؟ أليس الانسان - الفرد - تجسيدا للانسان العام ؟
أليس العدوان على حقوق الشعوب والطبقات والافراد تجسيدا
للشر العام الموجود على هذه الارض لا خارجها « في مملكة
الطلق » ؟

ضمن هذا الفهم يكون العمل السياسي اليومي ، والعمل
الادبي - الفني - والذي هو - كذلك - عمل سياسي في ممارستهما
الثورية ، نضالا في سبيل الكلي والشامل والخير العام نضالا في
سبيل تجسيد الخير « في » أرض الواقع وحياة الانسان ، نضالا
في سبيل التقدم والخير بمفهومهما العياني والمجرد معا ، وهذا لا
يكون الا بالكفاح ضد كل أشكال سيطرة القوى الطبيعية
والبشرية . هكذا يكون بناء سد عملا سياسيا مثلما هو عمل
اقتصادي علمي ، وهكذا تكون الثورة عملا انسانيا مثلما هي عمل
سياسي ، هكذا تكون رحلة الذهاب والاياب الجدلية والدائمة
ما بين العام والخاص ، ما بين الكلي والجزئي ، ما بين الشخصية
القصصية وعالمها ، ما بين الفرد والمجتمع . ولنتذكر قصيدة
جورج ماورر العظيمة « ما هو خاص بنا » [ترجمها عادل
قره شولي في الآداب الاجنبية ع ٣ س ٢] ففيها فهم عميق للعلاقة
ما بين الخاص والعام .

... وعلى مر تاريخه ، كان الادب - الفن عموما - جزءا من
عملية الكفاح هذه ، كان اما غطاء ايدولوجيا سائرا ومدعما للقوى
السيطرة ، طبيعية وبشرية (طبقية) ، أو كان مكافحا ضد هذه
القوى المسيطرة ، وهكذا يكون شعر محمود درويش وقصص
سعيد حورانية وأغنيات نجم - إمام ونقد محمود أمين العالم
كفاحا ضد الشر الكلي والعام ، مثلما هو بل وعن طريق كونه كفاحا
ضد التجسيد العياني والحي لقوى الشر العام والكلي أي ضد

قوى الصهيونية والرجعية والفاشية والاستعمار والقيح ، وهكذا يكون الأدب - الفن - الرجعي مساعدا لقوى الشر هذه أياها .

على هذه الأرض المشتركة ، من العلاقة الجدلية ما بين العام والخاص ، المجرّد والعياني ، على هذه الأرض المشتركة والتي تسمى « الصراع الطبقي » يقف الأدب والسياسة ، بمفهوماهما التقدّمي الثوري ليساهما في نضال الإنسان ضد كل أشكال السيطرة الطبيعية والبشرية ، في سبيل التقدّم الإنساني ، في سبيل حرية التفتح لكل إنسان ، لكل فرد . ومن هنا تكون السياسة والأدب وجهي عملة واحدة ، ولهذا فإن أية محاولة للفصل ما بين الأدب والسياسة إنما هي محاولة « غير منطقية »

أولاً ، وهي ، ثانياً ، محاولة لتجريد الإنسان ، وقواه الثورية خاصة من أحد أسلحته المهمة في نضاله المتنوع ضد كل أشكال السيطرة ، وضد كل ما ومن يقف عثرة في سبيل الخير والتقدّم الاجتماعي الإنساني ، وعلى كل حال ، فإنه يصعب علينا عندما ندقق في التحليل ، أن نجد على مر العصور عملاً أدبياً - فنياً - ثقافياً بوجه عام ليس له علاقة ، بهذا الشكل أو ذاك ، بالقضية السياسية التي كانت تشغل الناس في الوقت الذي أنتج فيه هذا الأثر . فالأثر الأدبي إنما « يوجد » ضمن ، ومن خلال ، وفي علاقة مع ظروف وأوضاع اجتماعية محدّدة ولا يوجد في فراغ . والأثر الأدبي ، تبعاً لذلك ، يحتوي في ثناياه كل تناقضات وكل مشكلات الواقع ، وفي الوقت نفسه يحتوي - إذا كان ثورياً - كل أشواق وأحلام - وإمكانات - التجاوز لهذا الواقع - المشكل ، كل أشواق التغيّر ، وهذا هو الخالد في الأدب ، هذا ما يجعلنا نحب دون كيشوت وهاملت ، بل وكل أدب البرجوازية الأوروبية في مرحلة نهوضها الثوري . أن ما يجعلنا نبتعد عن الأدب البرجوازي الأوروبي المعاصر هو اختفاء أشواق وأحلام التغيّر منه ، أي أن عدم صدقه الواقعي والذي يؤدي إلى عدم صدق فني هو سبب المعارضة لهذا الأدب .

أن ما تقدّم لا ينبغي أن لكل من الأدب والسياسة قوانينه الخاصة ، مثلما لكل وضع سياسي ، وربما لكل مجتمع ، أسلوبه

النضالي ، ولكل جنس أدبي قانونيته الخاصة ، لكن في التحليل
الاخير وفي المال يتحد - الادب - الفن - مع السياسة في القضية
وفي الهدف ، في المضمون العام والقصد لكل من الممارسة الادبية
والممارسة السياسية .

تحقيق الخير والتقدم المادي والروحي للانسان عند أصحاب
الموقف التقدمي الثوري ، وتجميد « الظرف البشري » عند
أصحاب الموقف الرجعي . ان هذا يطرح مشكلة العلاقة بين الادب
والواقع ، وكيف يتمثل الادب الواقع الانساني في غناه وتعقيداته
وحركته الدائبة ، وذلك ما سنحاول مناقشته في الفصل
التالي .

٤ - العكس والتمثل

- ١ -

ان ما يسميه « شارل بتلهاييم » « الجهد التضليلي للايديولوجية البرجوازية » يأخذ في بلادنا منحى جديدا وطريفا هو : تشويه الايديولوجية الاشتراكية العلمية ، أولا ، ثم تشويه المفهومات الادبية والنقدية التي تتركز على الاشتراكية العلمية ثانيا . ان هذا التشويه وصل لدى بعضهم الى حد كاريكاتوري ، حد جعل التضليل الايديولوجي البرجوازي امام قوة أفكار الاشتراكية العلمية « يفصل » للاشتراكية العلمية والواقعية الاشتراكية ، القمصان على هواه ، وسواء ، كانت هذه القمصان فضفاضة أم ضيقة ، فان التضليل الايديولوجي للبرجوازية مصرّ على اجبار الاشتراكية العلمية والواقعية الاشتراكية على « لبس » هذه القمصان ، بل وصلت الامور الى حد الادعاء ان نظرية البرجوازية الصغيرة هي الاشتراكية العلمية ، هي الواقعية الاشتراكية في مجال النقد الادبي .

اول المفهومات ، والتي يجب ابضاحها في هذا الحقل ، هو مفهوم الواقعية الاشتراكية حول العلاقة بين الادب والواقع ، هل العلاقة هي مجرد عملية « عكس » - حسب الفهم الميكانيكي للعكس - أم العلاقة هي تمثّل - حسب الفهم الديناميكي - الديالكتيكي للتمثّل ، أي لعلاقة الفكر بالواقع عموما ؟ ثم ، هل الادب شكل من أشكال « الخيال » أم هو شكل من أشكال الوعي ؟ ثم ، ما علاقة كل من الخيال والفكر - الوعي - بالواقع ؟ ما هو الواقع ؟ الخ . . . والاسئلة التي تسير على هذا المحور كثيرة ، لكنها كلها ، متمحورة

حول طرفي - حدي - علاقة هما : ١ - الواقع ، ٢ - الفكر . ما هي علاقة الفكر بالواقع ، هل يعكس الفكر الواقع الراهن أم يتمثله ؟ .

قبل استخدام مفهومات معينة في التحليل ، علينا أن نحدد هذه المفهومات لأنها أدوات التحليل ، هذا التحليل الذي هو ، أو يجب أن يكون ، اكتشافاً للواقع ، ان (علمية) الاكتشاف مرهونة بـ « عملية » الاداة ، فالاداة من البحث النظري هي المسبر ، بل هي أحد عناصر المنهج .

ماذا نعني بهذه المفهومات التي يستعملها التحليل النظري في النقد الادبي الاجتماعي - الواقعي - الاشتراكي .

- ٢ -

الواقع :

الواقع هو البنية الاجتماعية - الزمانية والتي هي جزء من حركة التاريخ الاجتماعي - الانساني الشامل . الواقع الاجتماعي العربي هو واقع متخلف - كولونيالي - تحت سيطرة البرجوازية الصغيرة عموماً ، في مرحلة تاريخية - بنية زمانية - هي مرحلة الانتقال من الرأسمالية الى الاشتراكية ، والوطن العربي جزء من هذه العملية - الحركة - التاريخية ، وتخلفه - نمط انتاجه الكولونيالي - يدخل في علاقة تماثل واختلاف مع هذه العملية التاريخية ، فالتماثل آت من شمولية الحركة والاختلاف آت من خصوصية الوضع - الكولونيالية - ، ضمن هذه الشمولية ، ان هذه العلاقة الجدلية [عموماً الحركة التاريخية وخصوصيتها] هذه الخصوصية التي هي التعين المكاني - الزماني - هي ما يحدد وضعنا الاجتماعي ضمن حدين هما :

- ١ - التخلف - نمط الانتاج الكولونيالي - .
- ٢ - امكانية تجاوز هذا التخلف ضمن الانتقال من الرأسمالية الى الاشتراكية ، والتي هي الافق الوحيد

لتجاوز التخلف والكونيالية ، وهذا هو « الوضع »
العربي المعاصر .

« ملاحظة » :

نعني بالكونيالية ذلك النمط الانتاجي (الناتج) عن لقاء
- استعمار - نمط الانتاج ما قبل الرأسمالي الذي كان سائدا
في الوطن العربي قبل استعماره الاوروبي ، مع نمط الانتاج الرأسمالي
في مرحلة الامبريالية . ان هذه العملية بدأت منذ الحملة الفرنسية
على مصر وما تزال مستمرة .

(يراجع بهذا الخصوص الجزء الثاني من كتاب مهدي
عامل - « في التناقض » - بيروت ١٩٧٦) .

- ٣ -

الراهن :

الراهن أضيق من الواقع ، جزء غير منفصل منه . انه الحاضر
بالضبط ، هذا الحاضر غير المعزول عن الواقع ، ككل ، أي غير
المعزول عن الزمن في جريانه ، انه احدى خطوات تحقق امكانات
الواقع ، أي انه ليس منقطعا عما قبله وعما بعده ، ولهذا يعتبر
« الاقتصار » على عكسه في العالم الادبي عزلا للراهن عن الواقع ،
للحاضر عن الزمن ، ان مفهوم الراهن يقود الى مفهوم العكس .

- ٤ -

العكس :

كيف يعكس الفكر الراهن ، وكيف يتمثل الواقع ؟
اذا كان الراهن جزءا من الواقع ، فالواقع أشمل ، وما ينطبق
على الكلي ينطبق على الجزئي ، وما ينطبق على الجزء قد لا ينطبق
على الكل ، واذا كان الحاضر - الراهن ، جزءا من الواقع العام ،
فان الاقتصار على عكس الراهن - الحاضر - الجزء ، واعطاءه

سمة الواقع بل و « مكانته » انما هو عزل لأحد العناصر ، الاجزاء ، واعطاؤه مضمون الكلي وصفته ، كأن نقول مثلا : ان الصنوبرة وحدها هي الشجر .

الراهن في منطقتنا متخلف ، لكن هل هذا هو الواقع ؟ هل نسحب هذا الراهن والذي هو جزء من كل ، أو لحظة من حركة ، هل نسحبه على الواقع في حركته وتقدمه في امكاناته وآفاقه ؟ هل نجمد الزمن - الواقع المتحرك عند الراهن ؟ ان « العكس » يقوم بذلك ، سواء العكس الفكري العام الذي يقول « ليس بالامكان ابداع مما كان » ، أم العكس الادبي الذي يقول : « هذا الواقع متخلف وهو تخلف أبدي » . ان جوهر « العكس » انما يتحدد في هذه العملية : عزل الراهن عن الواقع المتحرك ، تجميد الزمن ، وبذلك يصبح الراهن واقعا ، واللحظة ابدا ، والخطوة مالا ، بذلك يفلق أفق التاريخ ، لكن ذلك مخالف لحركة التاريخ كما يثبتها التاريخ الاجتماعي للانسان .

ان مجرد « عكس » اللحظة الراهنة في الادب ، سواء اكان « متفائلا ام متشائما » انما يقع في هذا الخطأ . فالواقع ليس تفاؤليا ولا تشاؤميا ، ان الواقع ، التاريخ ، المجتمع يتكون من خلال الصراع بين ما يموت وما يحيا ، والتاريخ لم ينته بعد . ومن هنا يرفض الادب الذي لا يتحدث الا عن ظلام اللحظة الراهنة ، دون رؤية ما ينمو في رحم هذه اللحظة ، ان مثل هذا الادب ينظر بعين واحدة ، انه لا يدرك العلاقة بين الراهن والواقع ، انه يعكس ما يبدو له آنيا ولا يتمثل ما هو أبدي ، اي الواقع في حركته . هكذا يتحدد الفرق والخلاف بين العالم القصصي لجورج سالم مثلا والعالم القصصي لسعيد حورانية مثلا ، هكذا يتحدد الفرق والخلاف بين ادب يقدم « رؤية فكرية » وبين ادب يقدم « جوهر الواقع » . ان الرؤية الفكرية اذا لم تقدم جوهر الواقع تكون « رؤية ذاتية » ، أما تقديم جوهر الواقع فهو « الرؤية الموضوعية » .

- ٥ -

التمثل :

مقياس صدق كل مفهوم ، وكل نظرية ، هو الواقع ، وليس اتساق هذه النظرية مع مقدماتها ولنذكر هذه الحادثة الطريفة : مرة ، كان فيلسوف اغريقي يتحدث عن السكون ، وعن أن الوجود سكون ، فما كان من أحد تلامذته إلا أن قام وأخذ يمشي في آخر الصف أمام الاستاذ الذي كان مستمرا في الحديث عن سكون العالم وجموده .

الواقع الانساني ماذا يقول لنا ؟ انه يقول ، وببساطة ، ان الوجود حركة وتغيير ، وان الانسانية على الرغم من الشرور والمذابح والكوارث ومنظري الجمود ، تتقدم ، تتقدم على الرغم من هذا ، بل بهذا ، والتمثل الصحيح لتاريخ البشرية وواقعها هو تمثيل لهذه الحركة في اتجاهها ، تمثل للواقع في صيرورته وتحوله . أما الوقوف عند راهن مظلم ، والادعاء ان هذا الراهن هو الواقع ، فذلك « كذب » على الواقع . انه عكس وليس تمثلا للواقع في تدفقه وتحوله الابدي .

ان الواقع الانساني في حركته وتحولاته يكذب كل الادب الذي لا « يرى » الا الظلام والعدم .

- ٦ -

الادب :

الادب احد اشكال الفكر - الوعي - لكنه شكل معبر عنه - متمثل - بالصور بدل التعبير بالمفاهيمات - كما في الفلسفة مثلا - ان التعبير بالصور هو ما يدخل الخيال في صلب الادب . ان كون الادب فكرا معبرا عنه بالصور ، وبواسطة الخيال ، يحتم النظر الى الادب - ككل - من زاوية البلاغة ، ولكن تلك

خطوة أولى في التحليل حتى نصل الى « فكرية » الادب :

منذ أرسطو ، صار معروفا ان الادب - الفن عموما - هو محاكاة . محاكاة لما هو كائن ، ومحاكاة لما هو بالامكان ، ومحاكاة لما يجب أن يكون . ان نظرية المحاكاة هذه هي الصيغة الاولى لعلاقة الفكر بالواقع ، وقد عبر عنها بلاغيا ، ان هذه العلاقة تتخذ في حالة الادب شكل الاستعارة :

يعرف البلاغيون العرب الاستعارة بأنها : تشبيه حذف أحد طرفيه مع وجود قرينة دالة . حسب نظرية أرسطو في المحاكاة ، أي التشبيه ، يكون المشبه هو - الادب الفن عموما - ويكون المشبه به هو الواقع بأبعاده الثلاثة - القائم والممكن والواجب - لكن ما هي القرينة الدالة ؟

هنا نصل الى الخلاف ما بين العكس وبين التمثل ، بين الرؤية الذاتية وبين الرؤية الموضوعية .

حسب الرؤية الجدلية - الموضوعية - العلمية ، فان الصفة الاولى للحياة (التي هي المادة في طورها) هي الحركة ، ولذلك فان على الفكر ، الادب ، الفن . الخ ، أن يتمثل هذه الحركة ، بحيث تظهر الحركة في كل المجالات ، كما هي موجودة وظاهرة في الحياة - الواقع . ومن هنا يكون « الادب الصادق » هو الادب المتمثل لهذه الحركة في تدفقها وصرورتها .

ان وجه الجودة في رواية الخيول لأحمد يوسف داوود (١) - مثلا - هو أنها تنقل وتتمثل هذه الحركة في تمثيلها التاريخي - الاجتماعي ، أي في الانتقال من تركيبة اجتماعية الى أخرى ، ان هذه الرواية تنقل حركة تفتت بنية اجتماعية ، ونمو بنية اجتماعية أخرى في رحم البنية الميتة (المتفتتة) ان هذه الرواية تتمثل الهدم والبناء معا ، كما يحدثان في الواقع ، وتشير الى اتجاه التطور الذي هو اتجاه الواقع في حركته . ان الخيول لا تقدم « عكسا » أو عرضا - حياديا - أو يدعي الحياد - لأحداث عام ١٩٥٠ مثلا بل انها تتمثل جوهر الواقع في مرحلة تاريخية معينة . هذا الجوهر

(١) أحمد يوسف داوود ، الخيول - وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٧٦ .

الذي هو هدم وبناء دائم في اتجاه الافضل ، وحركة هذه « الانظمة » في تفتتها وبنائها ، هي محور رؤية « الخيول » للتاريخ والمجتمع . ان ما يبدو مقدرة فنية في الرواية ، انما هو وجه آخر للصدق في تمثيل الحياة - الواقع - الحياة كما هي ، وكما بالامكان أن تكون ، وكما يجب أن تكون . ان صدق الشخصيات واقناعها في هذه الرواية آت من صدق تمثيلها ، كشخصيات نموذجية لجوهر الواقع « الحياة » . بالمقابل ، فان الاختصار في الادب على الظاهر ، أو الراهن ، أو ما يبدو ساكنا ، يعادل « الاستعارة » دون قرينة دالة أو دون جامع بين المشبه والمشبه به . ان ابدال الجوهر الحقيقي للواقع ، والذي هو الحركة ، بجوهر زائف ، هو السكون ، انما يعني « الافتئات » . فالذي يبدو سكونا انما هو أحد مظاهر الحركة ، وفي الادب يجب أن نفهم هذا الذي يبدو سكونا ضمن شروط تاريخية معينة ، لأنه - في حقيقته - أحد مظاهر الحركة ، وأحد خطواتها . ان عكس الراهن ، دون التوغل في جوهره وارتباطه بالواقع ، انما هو انتزاع للخاص من العام ، واعطاء هذا الخاص وضعية العام وصفاته .

ان الواقعية الاشتراكية ، والتي هي الاشتراكية العلمية في حقل الادب ، هي ادراك وتملك معرفي - جمالي للواقع في حركته ، في تعقيدات هذه الحركة الزمانية والمكانية والجمالية في تشابكات هذه الحركة ، في لحظات « سكون » ولحظات انفجار الحركة ، انها تمثل لجوهر الحياة كما يمارسها بشر أحياء يناضلون في سبيل التغيير نحو الافضل - الاجمل . ليست الواقعية الاشتراكية عكسا مرآيا لرؤية ذاتية حول الراهن الذي أسقط على الواقع فصار الراهن واقعا ، والواقع عدماً .

السهم والدائرة

١ - مدخل عام

- ١ -

كان الدكتور شاكِر مصطفى قد قام في كتابه الهام « محاضرات عن القصة السورية - القاهرة ١٩٥٨ » بدراسة فن القصة ، في سورية ، منذ نشوئه وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية ويمكن اعتبار الكتاب المشار اليه مقدمة ومدخلا لدراسة القصة المستوفية الشروط الفنية ، أي للقصة القصيرة التي ستكتب بشكل عام بعد الحرب العالمية الثانية .

تحاول هذه الدراسة - السهم والدائرة - متابعة القصة القصيرة تحديداً ، وخلال مرحلة معينة في سورية هي مرحلة سيطرة البرجوازية المحلية - الكولونيالية - وبدهي أن هذه الدراسة ، بعد أن تأسست على جهود الدكتور شاكِر مصطفى ، تعتبر نفسها ، اكتمالا لهذه الجهود لكن من وجهة نظرها ومنطلقها الايديولوجي والنقدي الخاص بها ، والعلاقة بين هذه الدراسة وبين كتاب شاكِر مصطفى هي علاقة التتابع في الزمان ، لموضوع هو نفسه متطور في الزمان ، لكن في مكان - مجتمع واحد .

نقديا ، تعتمد هذه الدراسة على التخطيط النقدي التالي ، « وهذا التخطيط سوف يتضح عبر الدراسات التطبيقية ، التي استخلص هو نفسه منها ، ولم يصادر به عليها ، أي لم يستخدم

كمقياس مسبق ، أو ثوب تجبر النصوص على ارتدائه » .

١ - ثمة قصاصون يقدمون ، عبر رحلتهم وتجربتهم القصصية ، أكثر من رؤية أو عالم قصصي واحد إذ أن العالم القصصي ، يتغير عند القاص منهم تبعاً لتغير رؤيته وموقفه الاجتماعي فقد يبدأ قصاص ما ذا رؤية اجتماعية ، أو قريبة من الموقف الاجتماعي ، وينتهي الى رؤية اجتماعية : أو أقرب الى الرؤية الاجتماعية . ان حركة القصاص في هذه الحالة تشبه اتجاه سهم - سواء الى الخلف أو الى الأمام نحو هدف ما . وهذا ما نعينه بالسهم في « العالم القصصي » وليس هذا حكماً معيارياً ، تقويمياً لكنه مجرد نظرة وصفية .

٢ - ثمة قصاصون ، يقدمون ، عبر رحلتهم وتجربتهم القصصية رؤية ، وعالماً قصصياً واحداً ، منذ المجموعة الاولى ، ودون أي تغير - فيما بعد - في هذه الرؤية ، أو هذا العالم القصصي ، بمعنى آخر ، فان القصّاص لا يضيف شيئاً الى رؤيته الاجتماعية - الفلسفية ، القصصية بعد ظهوره الاول ، وكل ما يفعله فيما بعد هو تسليط اضاءة مركزة على بعض جوانب هذا العالم القصصي المضاء - اصلاً - ككل . ان العالم القصصي لمثل هذا القصاص يشبه دائرة ، كاملة ، محكمة الاغلاق ، لكن هذا لا يعني أن القصّاص يكرر ذاته ، بمقدار ما يعني انه يوضح رؤية قد اكتملت قبلاً ، عنده . وهذا ما نعينه بالدائرة في « العالم القصصي » مرة ثانية ، هذا ليس حكماً معيارياً تقويمياً ، لكنه مجرد نظرة خارجية ، وصفية .

ضمن هذين المفهومين ، نقدياً ، سوف تعالج هذه الدراسة القصة القصيرة في سوربة ابتداء من المرحلة التي وقف عندها كتاب شاكر مصطفى المذكور ، وبالطبع فان النقد أي نقد - سوف يكون أحادي النظرة ، اذا لم يؤسس لموضوعه بأساس وفهم اجتماعي سواء للفن الادبي الذي يدرسه بشكل عام أو للمرحلة التاريخية - الاجتماعية التي يدرس هذا الفن خلالها بشكل خاص . وعلى كل حال ، فان القصة القصيرة أو القصّاص ، أو أي فن أدبي ، أو أي فنّان انما يخرجون جميعاً من معطف الواقع ، قبل

أن يخرج أي منهم من معطف فن ، أو فكرة ، أو أي فنان -
قصائص آخر .

- ٢ -

في كثير من الدراسات حول القصة في سورية أو في أقطار
عربية أخرى ، بل وفي بعض الترجمات ، بقي مصطلح القصة ينوس
ما بين القصة القصيرة والرواية ، وبطبيعة الحال فان - ثمة -
اختلافا ما بين هذين الفنين ، مما يوجب ، تقديا التفريق بينهما ،
أولا ، وتعريف مصطلح القصة القصيرة ، ثانيا ، أي تعريف موضوع
هذه الدراسة .

ان الجذور التاريخية ، أو الاشارات السابقة لفن أدبي ما ،
ليست أكثر من ارهاصات أو « تراكم كمي » لهذا النوع الادبي ،
على حين أن الفن الادبي لا يظهر مستقلا ، مستويا بمفهوماته - ولا
نقول قواعده - الا في عصر تاريخي - اجتماعي ، معين . عصر بلغ
فيه التطور الاجتماعي والحضاري مرحلة - نمطا ، يكون الفن
الادبي المتولد ، ضرورة ، اجتماعية - جمالية ، لهذه المرحلة -
النمط من ناحية ، وانجازا اجتماعيا - جماليا من ناحية ثانية ،
وهذا ما تقدم القصة القصيرة مثالا واضحا عنه ، سواء في الزمن
التاريخي - الاجتماعي لظهورها ، أو في الدلالة الاجتماعية الطبقية
لشكل هذا الفن .

على الرغم من الاحالات - الاكاديمية - الى بوكاشيو ، وعصر
النهضة الايطالية عموما ، في موضوع ظهور ونشوء القصة القصيرة ،
فان هذا الفن ، كنوع أدبي خاص ، ومتميز عن غيره ، انما وجد
- واقعا - في القرن التاسع عشر ، وبدأ من الكتاب الثلاثة للقصة
القصيرة وهم :

- ١ - الكاتب الامريكي : ادغار آلان بو (١٨٠٩ - ١٨٤٨) .
 - ٢ - الكاتب الفرنسي : جي دي موباسان (١٨٥٠ - ١٨٩٣) .
 - ٣ - الكاتب الروسي : أنطون تشيكوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤) .
- فاعتبارا من ادغار آلان بو بدأت القصة القصيرة تكتسب

تميزها ومشروعيتها ، وان لم تسم في وقتها : قصة قصيرة ، ذلك أن مصطلح القصة عموما لم يشع استعماله الا ابتداء من أوائل القرن العشرين وربما كان الكاتب الأمريكي هنري جيمس (١٨٤٣-١٩١٦) هو أول من استعمله .

لماذا ظهرت القصة القصيرة في القرن التاسع عشر بالذات ؟ ما علاقة هذا الفن الادبي بالواقع الاجتماعي الاوروبي في ذلك القرن ؟ - مع ملاحظة ان أمريكا ، ثقافيا ، جزء من أوروبا - .

- ٣ -

في عام ١٨٣٠ حيث يبدأ - القرن التاسع عشر ، تماما مثلما يبدأ القرن العشرون بعد الحرب العالمية الاولى كانت البرجوازية الاوروبية ، ومن خلف الواجهة الملكية في فرنسا ، قد أurst بشكل كامل تقريبا قواعدها . فالبرجوازية قد قضت على الاقطاع ، ممثلا بالارستقراطية ، وهي قد قامت بالخطوات الاولى لتوسعها الاستعماري وقد تمثل ذلك باحتلال الجزائر (١٨٣٠) وبالتالي فان الباب قد انفتح واسعا لسيطرة مفهومات جديدة عن المجتمع والانسان والعالم ، ذلك أن سيادة البرجوازية مكان الاقطاع كانت تعني سيادة علاقات انتاج جديدة ، تمثل وتعكس قوى الانتاج الجديدة الظاهرة ، وبما أن قوى الانتاج الجديدة الظاهرة هي قوى برجوازية - رأسمالية فان علاقات الانتاج أي مجمل البناء الفوقي من آداب وفنون وعادات وأخلاق وقوانين سوف تكون انعكاسا لقوى ولنمط الانتاج الجديد المسيطر .

في نمط الانتاج الرأسمالي ، حيث يسيطر البرجوازيون والرأسماليون خصوصا ، يكون الانسان ، لكن كفرد ، مركز الاهتمام ، فالفهم في المجتمع الذي تسيطر عليه البرجوازية ، هو الفرد ، الفرد أولا وأخيرا فاما أن يصعد هذا الفرد ليصبح معتمدا على ذكائه - أي أستغلاله الآخرين - وماله سيذا برجوازيا - رأسماليا وبذلك يكون ذاك الانسان الذي تعنيه البرجوازية عندما تقدم تعريفها للانسان ، واما أن يهبط ، بعد

ان تجرد من ذكائه وماله ليصل الى طبقة العمال ، حيث يصبح جزءا من آلة العمل ، جزءا من قوى الانتاج المادية ، مما ينفي عنه في نظر البرجوازية صفة الانسان ويحوله الى شيء ، سلعة ، وفي أحسن الاحوال أداة انتاج .

ان وضعنا اجتماعيا - نمط انتاج - كالذي سبق وصفه ، سيولد ، حياتيا ، قصصا فردية مختلفة ، سواء عن الافراد الذين « سعدوا » أو عن الافراد الذين هبطوا أو عن الافراد الذين ضاعوا في الطريق ، أو انطوا على ذواتهم ، رافضين اللعبة البرجوازية ، أو عاجزين عن ممارستها . ومنطقيا فان هذه الحيات الفردية في لحظتها المعلقة تلك ، ما بين الصعود والهبوط ، سوف تبحث ، وبالتالي تجد وتولد فناً ، نوعا أدبيا جديدا ، يكون معبرا عن حالتها ، ووضعها الاجتماعي الجديد ، ففي المجتمع الذي تسيطر عليه البرجوازية ، حيث الحياة ينظر اليها كالحظات منفصلة عابرة ، وحيث كل لحظة هي حياة كاملة ، مثلما كل فرد هو عالم « اللحظة تصبح بديلا للحياة » في ظلال سيطرة البرجوازية هذه سوف ينشأ توتر ما بين الفرد والوضع الذي يعيش فيه ، ما بين اللحظة المفردة والزمن العام ، ما بين الحاضر والتاريخ ، ومن هذا التوتر والذي هو في أساسه توتر اجتماعي اقتصادي ، ما بين أسلوب الانتاج الجماعي والملكية الخاصة لوسائل الانتاج والنتاج من هذا التوتر سوف يتولد فن أدبي جديد قادر على عكس وتمثل هذا التوتر ، هذه المرحلة الاجتماعية ، هذا « الاغتراب » الجديد ، وبكل الحدة والجدلة اللتين يتبدى ويتميز بهما .

فاذا كانت الرواية تقدم وضعاً ، اجتماعياً ، مرحلة تاريخية كاملة ، عبر شريحة اجتماعية كاملة ، أي اذا كانت الرواية تقوم على « الجماعة » وعلى الزمن العام التاريخي الاجتماعي في صيرورته ، اذا كانت الرواية كذلك ، فانها سوف تقف عاجزة عن الامتلاك الجمالي لواقع جديد ، فيه الفرد لا الجماعة ، هو مركز الاهتمام وموضوع نمط الحياة الاقتصادية الجديدة وفيه - كذلك - ينظر الى اللحظة مفصولة عن زمنها والى الحاضر مفصولا عن تاريخه - ماضيه ومستقبله - والى الفرد مفصولا عن مجتمعه ،

الى العامل مفصولا عن عمله ، وبالتالي فان أية خطوة أدبية جديدة ، سوف تكون نفيا وتجاوزا للنوع الروائي ومن هنا ينفتح الباب وتنهذ حاجة ومشروعية جديدة لفن أدبي جديد ، يأخذ من الماضي - فنيا من الرواية - ما هو صالح للاستمرار في الجديد لكنه ليس الماضي أبدا ، فالقصة القصيرة ليست الرواية مطلقا . مثلما البرجوازية ليست الاقطاع أبدا .

واذا كانت البرجوازية ، في بداية تحرك قوى انتاجها ، أي في بداية ظهورها ، قد أنتجت - في المجال الادبي - الحركة الرومنتيكية ، ككل ، كأحد عناصر بنائها الفوقي وعلاقات انتاجها ذات الطابع الفردي ، فانها - أي البرجوازية - سوف تنجب في مرحلة استقرارها وسيادتها ، ومن زواج النظرة الرومنتيكية بالواقع الجديد ، فناً أدبيا جديدا ، وعلى كل حال فان القرن التاسع عشر كان معتمدا بأسره على الرومنتيكية كما يقول أرنولد هاوتزر (١) .

ان الرومنتيكية ، وهي الادب الناتج عن ظهور وصعود بل وهبوط البرجوازية فانها في كل أحوالها لا تهتم بالجماعة بل تهتم بالفرد لا تهتم بالتاريخ بل تهتم بالحاضر فقط « ان البرجوازي - الراسمالي ، لا يفكر كيف أن استغلاله للعمال سيولد الثورة بل يفكر فقط في المنافع الحاضرة التي يجنيها من الحاضر الذي هو فيه في الوقت الذي تكون فيه عملية التاريخ ، ككل ، سائرة نحو نفيه ، أي تدمير البرجوازي ونظامه ككل » ! الرومنتيكية لا تهتم بالزمن بل بال لحظة وهكذا فان البرجوازية الرومنتيكية تولد وبشكل طيعي ، أدبيا ، فن القصة القصيرة كتعبير عن الوضع السابق ذكره من ناحية ، وكأداة من أدوات الامتلاك الجمالي لهذا الواقع من ناحية ثانية ، فاذا كان لكل فرد في المجتمع الذي تسيطر عليه - فيه - البرجوازية حياته الصغيرة الخاصة ، فلم لا يكون لكل فرد في المجتمع كذلك قصته القصيرة الخاصة ؟ واذا كان الزمن في المجتمع الذي تسيطر عليه - فيه - البرجوازية

(١) أرنولد هاوتزر - الفن والمجتمع عبر التاريخ - ترجمة فؤاد زكريا - الجزء الثاني .

مضغوطا مليئا بالمشاغل والاستهلاك فلم لا تكون القصة القصيرة ادب الصحافة اليومية حيث يقرأ المرء قصة حياة بدل رواية ، في القطار أو في جلسة مقهى .

فإذا كان المفهوم الروائي عاما جماعيا ، فان مفهوم القصة القصيرة خاص فردي ، وهذا واضح في عناصر تمايز القصة القصيرة اذ ان هذه العناصر ، والتي تتعلق بمفهوم كل من الفنين الادبيين هي ما يميز أحدهما عن الآخر ، وليس الحجم أو عدد الصفحات ، أو أي ميزة شكلية ، كمية أخرى ؛ ذلك ان كل عمل قصصي « أي ذي حدث » مداره : الفرد في اللحظة الحاضرة هو قصة قصيرة ، بينما الرواية يكون مدارها جماعة ما « حتى في علاقة فرد بها ومعها » وفي مرحلة تاريخية ما ، وهذا هو الفيصل — فيما نرى — ما بين القصة القصيرة والرواية .

إذا كانت القصة القصيرة نتاجا للبرجوازية — الرومنتيكية ، أي للموقف الفردي من المجتمع والانسان والوجود ، فان هذا لا يعني بأي حال من الاحوال أن القصة القصيرة تقتصر على الطبقة البرجوازية أو الافراد الرومنتيكيين سواء في ابداعها أو تعبيرها أو في الاستمتاع ، ان هذا المنشأ التاريخي — الطبقي ، لا يعني أن كل قصة قصيرة ، ناتجة بالضرورة عن موقف فردي « برجوازي رومنتيكي » من المجتمع والانسان والوجود ، فالحقيقة ان الولادة التاريخية — الطبقيّة لفن ما لا تعني اقتصار هذا الفن على العصر أو الطبقة المنتجين له ، فالفن الادبي أو أي نشاط من نشاطات الثقافة عموما وما أن يظهر حتى يصبح ومثل أية تقنية علمية — عادية — ملكا للانسانية جمعاء من ناحية ، ولمن يحسن الابداع فيه ، واستخدامه وتطويره من ناحية ثانية ، والمهم ليس من اخترع أو من اكتشف لكن المهم هو لمصلحة من يستخدم هذا الاختراع وهذا الاكتشاف .

- ٤ -

في الوطن العربي كان نشوء ونضج القصة القصيرة مرتبطا ،

كالرواية ، بالظروف الاجتماعية الخاصة أي باللقاء - الاستعمار - مع الغرب الامبريالي من ناحية وظهور وسيطرة البرجوازية المحلية الكولونيالية ولادة السيطرة الاستعمارية - الرأس مالية من جهة ثانية ، وهذا ما أوضحناه في بحث « المفامرة المعقدة » (١) فلا داعي للاعادة المستفيضة هنا . لكن نكتفي بالإشارة الى أن فجر القصة القصيرة في مصر - مثلاً - قد بزغ مع بزوغ فجر البرجوازية المحلية هناك ، وكذلك الامر في سورية ، فقد بزغ فجر القصة القصيرة في الثلاثينات ، أي منذ بداية استلام البرجوازية المحلية مفاتيح السلطة على المجتمع والدولة تحت الظلال المباشرة للاستعمار . لكن فن القصة القصيرة لم ينضج نوعياً ولم يتكاثر عدد القصاصين والمجموعات القصصية الا بعد الحرب العالمية الثانية أي بعد الخروج العسكري والاداري للاستعمار ، واستلام البرجوازية المحلية السلطة ، بدل الاستعمار المباشر ، ولهذا ، فإن هذه الدراسة للقصة القصيرة في سورية بعد الحرب العالمية الثانية ، تبدأ بالعالم القصصي للدكتور عبدالسلام العجيلي باعتباره النتاج القصصي الاول لهذه المرحلة .

٢ - عبدالسلام العجيلي

« أروع بدوي عرفته المدينة »

وأروع حضري عرفته الصحراء »

نزار قباني

منذ البداية ، نشير الى أن تحديد تخوم العالم القصصي ،
للدكتور عبدالسلام العجيلي ، وباقي استنتاجات هذه الدراسة ،
يعتمد على مجموعاته القصصية التالية :

- ١ - بنت الساحرة - ١٩٤٨ .
- ٢ - ساعة الملازم - ١٩٥١ .
- ٣ - قناديل أشبيلية - ١٩٥٦ .
- ٤ - الحب والنفس - ١٩٥٩ .
- ٥ - الخائن - ١٩٦٠ .
- ٦ - الخيل والنساء - ١٩٦٥ .
- ٧ - فارس مدينة القنيطرة - ١٩٧١ .
- ٨ - حكاية مجانين - ١٩٧٢ .

ان مكونات عالم قصصي ما ، تشبه أحيانا أمثلة مختارة
سلفا ، هدفها توضيح رأي ورؤية قد جرى حسمهما مسبقا ،
ولهذا فان كائنات العالم القصصي ، كما تظهر في مجموعات
الدكتور عبدالسلام العجيلي المشار إليها ، ليست أكثر من السنة
تنطق ، وتوضح بجلاء وفنية ، هما من القوة ، قوة الكاتب نفسه ،
رؤية ، وموقفا فلسفيا - اجتماعيا ، يشكلان - الرؤية والموقف -
أساس وعماد العالم القصصي ، من ناحية ، وأساس رؤية الكاتب
ورؤية طبقته من ناحية ثانية ، وتبعاً لذلك ، فان مكونات أي عالم

قصصي - أحداث ، شخوص ، رموز ، حيل فنية ، قضايا .. الخ ، إنما تأخذ دلالتها وتعبيرها وموقفها ، من العلاقات ، من الرؤية التي يقيمها ، ويوجد الكاتب بواسطتها بين عناصر عالمه القصصي ، أي ان مكونات العالم القصصي بحد ذاتها ، أدوات وكالات ، تكون حيادية ، وما يعطيها دلالتها إنما هو جهة ووجه استعمالها ، أي العلاقة - المنظومة - التي توجد هذه المكونات خلالها ولهذا ، فإن الحكم على عالم قصصي لا يتجه الى مكونات هذا العالم ، وان اعتمد فيما اعتمد على نوعيتها ، بل يتجه - الحكم ، النقد - الى المنظومة العامة التي وجدت هذه المكونات خلالها ، وبمعنى آخر ، المنظومة التي كونتها هذه المكونات بعد أن نسجت بينها ولاحتها رؤية الكاتب فكانت الحصيلة ، عالماً قصصياً يمثل موقفاً معيناً .

فاذا كانت مكونات العالم القصصي عند العجيلي هي ما سنعرضه فيما يلي ، فإن نقدنا ان يكون متجهاً الى هذه المكونات بحد ذاتها ، فالكاتب حر في اختيار مكونات عالمه ، لكن نقدنا سوف يتجه الى العلاقة المستخلصة من حصيلة بناء عالم بهذه المكونات عبر لاحمات فكرية معينة ، مستخلصة كذلك من العالم القصصي للدكتور العجيلي ، ان نقدنا سوف يتجه الى انبناء المكتمل والذي شاده العجيلي ، مقابل ، وضمن ظروف تاريخية - اجتماعية محددة .

مرة وصف نزار قباني عبدالسلام العجيلي بأنه « أروع بدوي عرفته المدينة ، وأروع حضري عرفته الصحراء » . وتلك المزاوجة ، وتأليف الضدين ، الصحراء والمدينة في شخصية العجيلي ، هي تكثيف ، ورمز للمرحلة الحضارية التي يعيشها المجتمع العربي ، مرحلة الانتقال من الصحراء ، والقرية الى المدينة ، من مجتمع اقطاعي ، عشائري ، الى مجتمع مدني حديث ، ان هذه السمة الاجتماعية - الشخصية هي المدخل لفهم العالم القصصي للعجيلي ، والذي هو بطبيعة الحال انعكاس للوضع الاجتماعي الواقعي ، الذي أثبت العجيلي وعالمه القصصي ، ان العالم القصصي للعجيلي محصور ضمن دائرة تتلامع كالنقط المضيئة على محيطها ثمان من

المجموعات القصصية ، فما هي مكونات وعناصر العالم القصصي عند العجيلي ؟

١ - القدر :

يسيطر القدر على العالم القصصي للعجيلي ، فحيوات اشخاصه - هذا العالم - مقرر سلفا ، بفعل قوة خارجة عن قدرة أو وعي هؤلاء الاشخاص ، ومتعالية على هذا الوجود وإذا كانت هذه القوة - القدر - تأخذ تعبيرا مضمونيا في عجز الانسان أمام المكتوب ، وفنيا ، في انتصار اللامعقول وفشل العلم أمام « الحقائق الخفية » والمصادفات ، اذا كان ذلك كذلك ، فان هذه القوة - القدر - انما تتوضح بعلاقتها بالماضي وبالموت في قصص العجيلي .

فالماضي هو المسيطر الآخر في قصص العجيلي ، لكنه ليس الا وجهاً آخر للقدر ، واذا ما دققنا النظر في هذا الماضي وحلناه ، بدا لنا هذا الماضي تجسيدا للعلاقات الاجتماعية الاقطاعية - البدوية ، التي يمثلها وهي حاضرة ، هذا الماضي ، والتي تنسحب بدورها لتغطي مجمل العالم القصصي للعجيلي وعبر المجابهة التي يقيمها العجيلي - دائما - في قصصه بين القدر والعلم ، بين الماضي والحاضر ، يتوضح الموقف تماما . اذ ان العجيلي بانتصاره دائما للقدر ، للماضي ضد العلم والحداثة ، يكون قد وقف هو وعالمه القصصي في معسكر الاقطاع ، صاحب القيم التي تشكل عماد العالم القصصي للعجيلي . ان العجيلي بوقوفه في هذا المعسكر يقف مدافعا وبسلاح يستخدمه بذكاء ومقدرة ، ضد العلم ، ضد الحداثة ، ومن هنا نقول ، ان القدر الذي يؤمن به العجيلي ويقيم عليه عالمه القصصي [لانه لا مرد له ، وبالتالي يجب الاستسلام له] ، هذا القدر هو ، واقعا ، نمط اجتماعي محدد ، هو الاقطاع ، يدافع عن نفسه ضد نمط آخر يحاول خلخلته ومن العلاقة بين هذين النمطين الاجتماعيين في الواقع الحي ، وبين هذين الرمزتين - القدر والعلم - في قصص العجيلي يتوضح أولا العالم القصصي للدكتور

العجيلي ، ويتوضح ثانيا مفهوم العجيلي ، ككاتب ، ويتوضح ثالثا ذلك التضاد المؤتلف الذي أشار اليه نزار قباني في شخصية العجيلي . فنيا ، يتكلم القدر عند العجيلي كما في الحكايات والخرافات الشعبية بلسان الجان والسحرة والعرافين والارواح والمشعوذين بل والمجانين . فعالم قصصي قائم على القدر ، سيضطر خالقه ، وفي صراع هذا القدر ضد العلم - واقعيا - سيضطر الى الاستعانة بحالات ونماذج لا معقولة وشاذة بحيث تظهر خارج قانون العلم وخاضعة لحكم القدر ، بل ان العلم يبدو مخفقا وعرضا ظاهرا أمام قدر هو المسيطر حقيقة ، واذا كان هذا القدر قد تجسد بالماضي أي الاقطاع - اجتماعيا - الذي كانت علاقاته ما تزال سائدة وقت ظهور العجيلي وبدأ نسج عالمه القصصي ، فان هذا الانحياز من جانب العجيلي الى القدر انما يعني واقعيا ، واجتماعيا الانحياز الى الوضع الاجتماعي السائد ، واعطاءه شرعية بل وقدرية التأييد والسرمدية ، وبمعنى آخر ، ان رؤية العجيلي في عالمه القصصي ، انما هي معادل موضوعي ناضج من الناحية الفنية ، للواقع الاجتماعي من ناحية ورؤية العجيلي الاجتماعية ، المنسجمة مع هذا الواقع من ناحية ثانية .

وكما يعتبر العجيلي ان القدر هو المسيطر في عالمه القصصي ، فانه يعتبر ، وهذا نتيجة منطقية ، الاقطاع هو المسيطر أبدا في المجتمع ، ولذلك فان كل محاولة لنقض الاقطاع ، انما هي محاولة ضد القدر ، ضد المقدس ، وتبعاً لذلك فان الموت في أكثر قصص العجيلي يكون - غالباً - عقاباً على خرق القيم الاجتماعية السائدة ، قيم الاقطاع - أو يكون قدراً مرصوداً ربما قبل ميلاد الشخص ودون أي سبب كان ، ولن تنجح أية محاولة لرده ، تماماً ، مثلما لم تنجح أية محاولة ضد القدر ، ضد المقدس ، وأية محاولة لخلخلة السائد - القدر - الاقطاع - مصيرها الاخفاق، ومن هنا يكون من البدهي ، في عالم العجيلي القصصي وفي نظرتة الفلسفية ، أن تعتبر التغيرات التي تحدث مجرد تغيرات في الظاهر ، لا تمس الجوهر ، هذا الثابت ثبات القدر ، ثبات الماضي

والذي يأخذ شكل الحاضر ، أو الحاضر الذي يلبس ثياب الماضي .

٢ - المصادفة :

تؤدي المصادفة في هذا العالم القصصي أكثر من دور ، فليست - فنيا - عنصر تشويق فحسب يستخدمه الكاتب بمقدرة كبيرة ، بل هي - المصادفة - مرتبطة في بناء عالمه القصصي بالاحجار الأخرى التي تبني هذا العالم وخاصة ، القدر ، حجر الزاوية ، فإذا كانت المصادفة ذروة فنية في « فن القص » عند العجيلي فإنها كذلك مضمونيا إحدى وسائله الهامة لإظهار فكرته ومفهومه الأساسي عن القدر . فحوادث المصادفة ، تشكل في قصص العجيلي بشكل عام ، الاداة الفنية والتي ، بواسطتها ، تظهر سيطرة قوة خارجية وخارجة عن قانون العلم ومنطقه وما يبدو مصادفة في الحياة - العالم القصصي - كلقاء اثنين لا يمكن أن يلتقيا ، أو معرفة أمور لا يمكن أن تعرف ، إنما هو عند العجيلي ، القاعدة . ذلك أن وراء هذا الواقع ، هذه الحياة ، قوة قادرة ، خفية مفارقة ، توجد اللحمة بين الأمور والأشخاص والحوادث التي يظن الإنسان العادي أو الذي يؤمن بالعلم - ألا لحمة بينها . وإذا كان للمصادفة تفسيرها العلمي (١) ، فإن تفسيرها عند العجيلي هو أنها الاستثناء الذي يثبت القاعدة ، ذلك أن هذا الاستثناء يثبت - في رأي العجيلي - وجود قوة قادرة ، مفارقة تسيطر على الموجودات والكائنات ، وتسير الأحداث الى غاية محددة ، مرسومة ، ربما منذ ميلاد الموجودات ، هذه القوة تعبر عن نفسها بواسطة المصادفة ، فالمصادفة والاستثناء هما الفلاحة الشفافة التي تنتقب بهما سيدة أبدية ماضية الحكم ، هي القدر .

اتساقا مع مقدمات العجيلي تلك عن المصادفة ، يكون طبيعيا أن يتوسل فنيا الى اظهار رؤيته تلك برموز وأدوات فنية هي مزيج من حكايات السحرة والمجانين والمثعوذيين والعرفيين

(١) راجع : محمود أمين العالم ، فلسفة المصادفة ، دار المعارف - القاهرة .

والجان .. الخ ، ففي خروج هذه الاستثناءات عن منطق الحياة العادي ، حوادث وشخصيات ، ما يثبت في رأي العجيلي ، فهمه المتقدم للقدر والمصادفة .

٣ - المكان :

ومثلما يظهر القدر نفاذ حكمه عبر حوادث مصادفة تختلف في الزمان فانه يظهره كذلك - في امكنة مختلفة ، فالقدر هو القدر سواء أكان المكان باريس ، أو قرية في البادية السورية أو اسكندنافيا ، أو اشبيلية ، ومنطق هذا العالم القصصي واحد ، سواء في البحر أو الصحراء أو في ملهى ليلي ، ذلك أن ما يسيطر على - وما يجمع كل - هذه الاماكن والاحداث انما هو قوة واحدة متعالية عن هذه الاماكن ، لكنها في الوقت نفسه حالة في هذه الاماكن ومسيطرة عليها ولهذا فان الرحيل ، وتعدد الاماكن في قصص العجيلي لا يرتبط بحياته الشخصية وكثرة أسفاره بقدر ما يرتبط بمفهومه عن القوة المسيطرة على المكان والانسان ، حيثما وجد المكان وأينما كان الانسان ، وتبعاً لذلك فان أماكن العجيلي المتعددة في قصصه ، ليست في حقيقتها الا مكانا واحداً ، فيه تتساوى « الخيل والنساء » ، هذا العالم هو عالم العجيلي القصصي وهو مجتمع العجيلي الواقعي . وكما يرى العجيلي أن الظواهر مهما تغيرت فالجوهر واحد ثابت ، كذلك يرى أن الامكنة - واحد - مكان واحد ، مهما تباعدت وتغيرت ذلك أن تعداد الامكنة انما هو مظهر لجوهر واحد ، ثابت هو « المكان » لقد جاب العجيلي العالم كله تقريباً لكن يبدو - تبعاً لفكره - وكأنه لم يخرج من الرقعة أبداً .

ومن هنا يكون منطقياً بالنسبة لهذا النوع من الفكر أن يكون تعلق الاشخاص - في هذا العالم القصصي - متجها الى المجردات لا الى الملموسات ، الى الروح لا الى المادة ، الى المثل لا الى الواقع ، الى الحب لا الى الحبيبة ، الى الوطن لا الى الشعب ، الى الانسان المطلق لا الى العامل أو الفلاح ، وبمثل هذه التجريدات

تساوى عند العجيلي الخيل والجواهر والنساء .

(قصص العجيلي عن حرب فلسطين ،

١٩٤٨ ستعرض لها فيما بعد) .



القصة كما تقدم - في المدخل - فن أدبي أنتجته البرجوازية ، فكيف يستوعب هذا الفن مضمونا ، يمكن اعتباره ، من الناحية الاجتماعية ، اقطاعيا ؟ للاجابة على هذا السؤال لا بد من فهم المرحلة التاريخية الاجتماعية ، والتي ظهر فيها العالم القصصي للدكتور عبدالسلام العجيلي ، في الحقل الاقتصادي والسياسي ، كانت عملية الانتقال في الوطن العربي من مجتمع يسوده نمط الانتاج والعلاقات ما قبل الرأسمالية الى مجتمع يسوده نمط الاقتصاد الكولونيالي ، محكومة بعوامل وضوابط كابحة للصراع بين هذين النمطين ، وبالتأكيد فان العامل الاول في ضبط الصراع كان الاستعمار ، أي الرأسمالية الأوروبية ، فعملية الانتقال من الاقطاع الى « البرجوازية » بدأت ونمت تحت ظلال واشراف الرأسمالية الأوروبية التي كانت تهدف غايتين تبدوان - للنظرة الاولى - متعارضتين لكنهما في حقيقة الامر تتفقان .

١ - تطوير البنية ما قبل الرأسمالية المتخلفة الى بنية

برجوازية قادرة على أن تكون سوقا للرأسمالية .

٢ - المحافظة على التخلف الاقتصادي ، في محاولة

للمحافظة على التخلف ، ككل ، حتى لا تفلت عملية

التطور من يد الرأسمالية ، أي حتى لا تتحول عملية

التحويل البرجوازي الى عملية تحول ديمقراطي .

ضمن هذين الهدفين ، فان الادارة الاستعمارية المسيطرة ،

دربت وربت أولاد « الاقطاعيين » ليكونوا طلائع البرجوازية فكانت

حصيلة زواج الرأسمالية والاقطاع ، وحصيلة زواج المطلبين

السابقين في الوطن العربي ولادة ونمو البرجوازية المحلية - الكولونيالية - والتي تحمل في بنيتها الاقتصادية والفكرية عيوب كل من الاقطاع والرأسمالية ، فالبرجوازية المحلية ليست الا حصيلة تلاقي الرأسمالية الاوروبية ، بنمط الانتاج ما قبل الرأسمالي .

اذا كان هذا الزواج قد تم في الحقل الاقتصادي والحقل السياسي ، بهذا الشكل فانه في الحقل الثقافي قد تم وأعطى النتيجة نفسها - كواونيلية ثقافية - لكن عبر القوانين الخاصة للثقافة . فالعلاقة ما بين الشكل الذي تمت فيه العملية في الحقلين الاقتصادي والسياسي والشكل الذي تمت فيه العملية في الحقل الثقافي ، هي علاقة الخاص بالعام علاقة التمايزات المتعددة لحركة تاريخية - اجتماعية واحدة ، في مرحلة زمنية واحدة ومكان واحد ، فما يتحقق في الحقل الاقتصادي ونظيره السياسي يتحقق كذلك في الحقل الثقافي ، واذا كان ما يتحقق في الحقل الاقتصادي خاضعا للقوانين الاقتصادية في علاقتها مع القوانين التاريخية - الاجتماعية ككل ، فان ما يتحقق في الحقل الثقافي يكون خاضعا لقوانينه الخاصة به ، لكن في علاقتها مع ذات القوانين التاريخية - الاجتماعية ككل أي مع القوانين العامة التي خضع لها ما تحقق في الحقل الاقتصادي . وهذا هو وجه الاتفاق ، ووجه الاختلاف كذلك بين التطورات الثقافية والفكرية عموما ، ذلك أن الظاهرة الحضارية الاجتماعية تتجلى وتتمايز في مختلف حقول الصراع الطبقي ؛ مختلف حقول النشاط الانساني - الاجتماعي .

لقد كانت نتيجة الزواج الذي تحدثنا عنه ، أن حافظ الاقطاع على مفهوماته الاجتماعية والفكرية ، بل وصدّرها الى البرجوازية الصاعدة فهذه المفومات لا يمكنها أن تتنافى مع نمط العلاقات البرجوازية - المحلية . فطالما أن هذه البرجوازية المحلية غير قادرة على الانتاج المادي بل ينحصر عملها في الاستيراد والتصدير ، فهي تبعاً لذلك غير قادرة على انتاج بناء فكري خاص بها ، بل انها الابنة المدلة ، وليس المتمردة ، للاقطاع . ولهذا فان البرجوازية - المحلية وجدت في مفومات الاقطاع اساسا

وغطاء فكريا بإمكانها الاعتماد عليه طالما انها لم تستطع انتاج عملية تنوير خاصة بها ، على الرغم من محاولتها في الثلاثينات . ومن هنا يبدو طبيعيا ان تقدم هذه البرجوازية المحلية مفهوماتها وقيمتها الاقطاعية في ثوب أدبي برجوازي متقدم كالقصة القصيرة . فمثلا تصالحت البرجوازية مع الاقطاع في الاقتصاد تصالحت معه في الثقافة . ومن هنا فقد كان طبيعيا أن يكون المضمون الفكري للعجيلي وهو عالم مسكون بالفكر الاقطاعي ، مثالا لفكر الطبقة البرجوازية المحلية . ان البرجوازية المحلية تحت ظلال الرأسمالية لا تملك الا فكر الاقطاع وقيمه . والعالم القصصي للعجيلي عالم صادق وأمين في عكس هذا الواقع بل هو أحد مظاهر هذا الواقع . ذلك هو عالم العجيلي القصصي ، وتلك هي رحلة العجيلي القصصية ، وهذا هو صوته في القصة القصيرة . انه صوت « القدر » واذا كان هذا الصوت في البداية قويا ، حادا ، فخورا ، واثقا وثوق طبقة في بداية سيطرتها ، فان هذا الصوت نفسه يتحول في المجموعتين الاخيرتين للعجيلي ، والصادرتين بعد ال ٦٧ (٢) يتحول الى صوت ضعيف نادر ، مدع للحكمة ، يحاول أن يقنع الفاجعة ويستترها بالأعيب وحيل فنية واستذكارات وحكم تاريخية انه صوت طبقة في بداية الافول . وكما يقول هيغل فان « بومة الحكمة لا تنعب الا وقت المغيب » .

مرة وصف ماركس المجتمع البرجوازي بقوله : « انه مجتمع ، على ما هو عليه من قلة البطولة ، اقتضى ظهوره بطولة كبيرة » (٣) ١٤ ويبدو ان القول نفسه ينطبق على العالم القصصي للدكتور عبدالسلام العجيلي فهذا العالم القصصي على ما هو عليه من « قلة البطولة » اقتضى اظهاره كفاحا أدبيا ومقدرة فنية ، بطولية حقا . وتلك مأثرة الدكتور عبدالسلام العجيلي .

(٢) فارس مدينة القنطرة وحكاية مجانيين .

(٣) ماركس - الثامن عشر من بروميير - دار التقدم - موسكو - المخنارات -

١٤ - ص ١٥٣ .

٣ - درب الى القمة

« .. سنعمل على أن نتحرر اذن ، ونساعد غيرنا على أن يتحرر : من الافكار العتيقة التي ماتت وتأبى الا أن تحمل رفاتها في أذهاننا بكل ما فيها من نتن وعفونة ، ومن الانظمة المتخلخلة التي يرقض البعض الا أن يتمسك بها ، لنحيها أمة متفسخة ضائعة ، ومن الدخلاء الذين يقبضون على مصائرنا ويمتصون دمنا وان خيل للناس انهم حملوا متاعهم وارتحلوا ، حتى اذا بلغناها - هذه الحرية - استطعنا أن نتخذ الطريق الفضلى للحياة التي نرغب . اننا نؤمن بالحرية والسلام لانهما شيان متلازمان ، يجمعان أنبل القضايا التي تهتم الجنس البشري ، وفي معركتنا الشريفة هذه ، سوف نحارب كل انتاج رخيص ، فكري أو فني ، يبعث الانحلال ويشير روح اللامبالاة في نفوسنا .. » .

من بيان وابطة الكتاب السورين ،

مقدمة المجموعة القصصية «درب الى القمة» .



اذا كان القدر ، حاكما ، مسيطرا ، قد جرى الاستسلام لحكمه ، في عالم العجيلي القصصي والذي هو ، في حقيقته ، معادل فني - قصصي للعالم الواقعي ، كما يراه العجيلي ، فان ثمة « صراعا » في هذا العالم القصصي ، يعكس ، ويوازي صراعا موجودا في الواقع الموضوعي هو « الصراع ضد اليهود » وبتعبير آخر ، القضية الفلسطينية ، وحرب ١٩٤٨ بشكل خاص ، التي تحتل في العالم القصصي للعجيلي أهمية تعادل أهميتها في الواقع

الموضوعي . وبمعنى آخر ثمة « صراع وطني » في عالم العجيلي القصصي ، الذي تسيطر عليه القدرية ، مثلما هناك صراع ضد « اسرائيل » في الواقع الموضوعي الذي يصدر عنه العالم القصصي للعجيلي . لكن العجيلي ، وانسجاما مع عالمه القصصي ، ومع مفهوماته الفلسفية - الاجتماعية ، يبقى أسير المجردات ، بعيدا عن الملموسات ، فتكون النتيجة ان حدي الصراع ، كما يظهران في عالمه القصصي ، يبقيان مجردين ، وغير محددين ، فالصراع عند العجيلي هو صراع الوطن ، لا الشعب ، ضد العدو . ولذلك ، لا مجال للتناقض والصراع في الوطن ، فالكل وطنيون ، حسب مفهوم العجيلي ، ورأيه ، سواء في ذلك الرأسمالي أم العامل ، الاقطاعي أم الفلاح ، جهاز القمع أم ضحيته ، ولهذا كان الصراع ضد « انشاء اسرائيل » في عالم العجيلي القصصي ، بديلا للصراع الاجتماعي - الطبقي ، بل كبخاً ، ونفيا لهذا الصراع .

ان عدم قدرة العجيلي على فهم الصراع ، النابعة من موقعه الطبقي ، وفهمه الفلسفي - القدري ، جعل قصص العجيلي عن القضية الوطنية ، تبدو ، على جمال بعضها ، وكأنها تقف على ساق واحدة ، هي : عدالة بل وبطولة هذا الصراع ضد العدو الوطني ، أما الساق المفقودة فهي ، الفهم الصحيح لنوعية ودلالة هذا الصراع ، ولمن يقود هذا الصراع في الطرف « الوطني » والمسألة ليست غلطة العجيلي ، ككاتب ، فرد ، بل هو موقف طبقة ، ذلك الموقف الذي يفصل الصراع الوطني ، عن الصراع الطبقي ، فتكون النتيجة ديومنة السيطرة الطبقية على شعب مقهور من عدوين : العدو الطبقي ، والعدو الوطني . وتكون النتيجة ، فنيا ، قصصا تبدو جميلة ، لكنها غير مقنعة تماما .

ان هذا الفصل للصراع الطبقي عن الصراع الوطني ، والذي بدأت البرجوازية المحلية منذ سيطرت على مقاليد المجتمع والدولة بعد الخروج العسكري والاداري للاستعمار ، لن يستمر طويلا ، اذ سرعان ما ستتكشف اللعبة ، لتبدو البرجوازية المحلية - ذات المنبت الاقطاعي - على حقيقتها : وجهاً آخر للاستعمار وللعدو الوطني ، ولهذا فان الصراع سوف يتجه - منذ الآن ، أي منذ

انكشاف عجز البرجوازية المحلية ذات الاصل الاقطاعي - وجهة أخرى ، سيكون العدو المباشر هو : البرجوازية المحلية ، خليفة الاستعمار ، وليدة لقاء الاقطاع بال رأسمالية . ان الصراع ، بدءا من الآن ، سوف يكون صراع العمال والفلاحين والبرجوازية الصغيرة ، ومن يقف في صفهم ، ضد « الحكومة » ، أي ضد سيطرة طبقية معينة .

فاذا كانت سيطرة القدر ، في العالم القصصي للعجيلي ، معادلا فنيا لسيطرة الاقطاع - وقد لبس ملابس البرجوازية العصرية - في الواقع ، وعلى المجتمع ، فان الصراع ضد الاقطاع والذي سيعكسه أدب جديد ، ان يتجه الى المفهومات المجردة لبني منها عوالم قصصية ، بل سيتجه ، مباشرة ، وبعد أن حدد الهدف الى سلطة الاقطاع ، ان القناع سيكشف ، والى الابد ، عن القدر ، ليظهر - هذا القدر - مجردا من المهابة الفلسفية التي أضفيت عليه . فالقصة في المرحلة الجديدة لن تتكلم عن المصادفة ، والرحلات ، والعدو الوطني دون فهمه ، بل ان القصة سوف تتكلم عن العمال ، والفلاحين ، وصغار الموظفين ، والعدو الطبقي ، الذي هو الوجه المباشر للعدو الوطني . ولقد كانت رابطة الكتّاب السوريين ، في بيانها ، ومجموعتها - التطبيقية (« درب الى القمة » - ١٩٥٢) ، أول من أعلن ميلاد الوعي الادبي - القصصي الجديد . فقصة مواهب كيالي التي تحمل المجموعة اسمها « درب الى القمة » تحدد حدي الصراع تحديدا معاكسا لحديه عند العجيلي ، فالصراع في هذه القصة ، قائم بين حدين هما : الأغا والدرك من جهة ، والفلاحون الذين خبأوا متمردا منهم من جهة ثانية . واثناء هذا الصراع ينحاز معلم القرية الجديد الى جهة الفلاحين ، وكأنه يعلن باسم رابطة الكتّاب السوريين انحياز المثقفين الثوريين الى جهة الشعب العامل . فكيف جاء الوعي الادبي الجديد ، وكيف تمثل ، وكيف عبر عنه ؟



كانت حرب ٤٨ كاشفا فاضحا لعجز تركيبة الاقطاع

المبرز . فقد أعلنت هذه الحرب ، باعلان « دولة اسرائيل » ، بداية المعركة ضد هذه الطبقة ، التي لم يتح لها الوقت لتتبلور ، وتتحكم بشكل كامل . ان فشل هذه الطبقة في حرب ١٨ كان رمزا دالا على عجزها في قيادة المجتمع أو حمايته . ولهذا ، فان الحرب ، هذه المرة ، سوف تترد الى الداخل ، لتبدو على شكل وعي شعبي ، وطني ، رافض لتركيبه الاقطاع - البرجوازية وهو ما يميز مرحلة الخمسينات ، حيث جرى تحالف بين البرجوازية الصغيرة ، والقوى الشعبية عبر سلسلة من النضالات الشعبية والانتفاضات العسكرية ، كانت نتيجتها وصول البرجوازية الصغيرة الى الحكم . وقد تخلصت من الاقطاع الذي كان يعوق حركتها ، ثم من القوى الشعبية التي لم تستطع البرجوازية مجاراتها في مطالبها .

في هذا الصعود للبرجوازية ، خلال الخمسينات ، والمتمثل اقتصاديا باقامة مجموعة من الصناعات التحويلية والسيطرة على بعض المرافق العامة واعلان الانفصال الجمركي عن لبنان ، يمكن أن نجد تفسيراً للنمو المتزايد لدور البرجوازية الصغيرة من ناحية ، والنمو المتزايد لفن القصة القصيرة الذي يعبر عادة عن سيطرة البرجوازية من ناحية ثانية . ففي عملية انفصال وتمايز البرجوازية عن الاقطاع ، بمساعدة الحركة الشعبية ، ضمن مد تقدمي عام في المنطقة والعالم ، خلال مرحلة الخمسينات ، يمكن أن نجد تفسيراً لازدهار فن أدبي - القصة القصيرة - كان في نشأته نتيجة لظهور البرجوازية . ان الحركة الاجتماعية - الطبقة الجديدة ، ولدت في الحقل الثقافي ، معاد لها الفني . فازدهار القصة القصيرة في تلك المرحلة ، انما هي جزء من السمة التقدمية للمرحلة ككل ، ولتحالف الطبقي ، القائم آنذاك . فمثلا كان الصراع السياسي في الخمسينات حادا ، وقد ظهر العدو هذه المرة مجسما عبر الرجعية العربية - الاقطاع - والامبريالية ، واسرائيل (حرب السويس - حصار سوريا عام ٥٧) ، كذلك كان الصراع الادبي - طالما أن الادب أحد حقول الصراع الطبقي - حادا . لكن هذه الحدة سوف تترد الى الداخل في الستينات ،

بعد سيطرة البرجوازية الصغيرة منفردة ، فمع سيطرة البرجوازية الصغيرة ، سوف تفقد القصة القصيرة في الستينات - كما سنرى فيما بعد - سمتها التقدمية ، وسوف ترد القصة ارتداد الطبقة البرجوازية الى الداخل ، الى الذاتية والتجريد .

ان الوضع الاجتماعي الجديد ، بما فيه من حركة وتغيير ، سوف يكون انعكاسه وتمثله والتعبير عنه في الحقل الثقافي - عامة - على شكل تغيرات في الموضوعات والتقنيات . ففي هذه المرحلة - الخمسينات - بدت الثقافة العربية عموما وكأنها تجدد نفسها ، تماما مثلما كان النهوض التقدمي - يجدد المجتمع آنذاك - قوى وعلاقات انتاج . ففي هذا العقد بدأ الشعر الحديث يكتسب مشروعيته ، وظهر اتجاه المسرح الواقعي على أنقاض مسرحي يوسف وهبي وتوفيق الحكيم ، وفي السينما ظهر مخرجو الواقعية الكبار : يوسف شاهين ، صلاح أبو سيف وتوفيق صالح . أما في مجال الرواية ، فقد ظهرت ثلاثية نجيب محفوظ ، وظهر حنا مينة ككاتب روائي . أما الظاهرة الادبية الاشد بروزا في سورية ، في تلك المرحلة ، فقد كانت (القصة القصيرة) التي كان بروزها جزءا من البروز البرجوازي والشعبي العام في هذا العقد ، واذا كانت « القصة القصيرة » ، كشكل جديد ، تعبر عن حركة البرجوازية ، فان المضمون الواقعي التقدمي لهذه القصة ، خلال الخمسينات كان تعبيرا عن حركة القوى الشعبية . واذا كان زواج الاقطاع بالبرجوازية - الرأسمالية - قد أنجب قاصا كعبد السلام العجيلي ، بعالمه القصصي ، القدري ، فان تحالف البرجوازية الصغيرة مع الحركة الشعبية ، سوف ينجب في الخمسينات القصة الواقعية ، التقدمية . واذا كان العجيلي ممثلا للوضع - الوعي - الطبقي المسيطر ، فان عناصر التمايز عن أسلوب وعالم العجيلي القصصي ، سوف تكون انعكاسا وتمثلا لعناصر الحركة والتمايز الجديد في الواقع الاجتماعي . وهنا تقدم مجموعة « درب الى القمة » لرابطة الكتاب السوريين نفسها ، كنقض لعالم العجيلي القصصي ، من جهة ، وكإشارة للواقع وللعالم القصصي الجديد ، من جهة ثانية . فبدل لغة العجيلي البلاغية ، ذات

المستوى الواحد ، وبديل لغة مظفر سلطان (١) الانشائية وموضوعاته من الشر ، بدلهما ، سوف تتقدم لغة أدبية - قصصية جديدة تحاول أن تكون بسيطة وسهلة ، ومتمثلة للموضوع ، والجمالية ، والحدث الذي تعبر عنه قصصيا ، والمرحلة التي تتمثلها اجتماعيا . بل أن اللغة الجديدة ، سوف تكون ، ومقابل قدرية العجيلي ، وشر مظفر سلطان ، مرحلة تتحدى جهامة القدر والشر بالهزل والضحك . وبديل الرحيل الى فرنسا واسكندنافيا ، فإن القصة سوف ترحل الى جبل الزاوية ، والجزيرة السورية ، وطرطوس . أن لغة جديدة تولد ، مع تحرك طبقة جديدة ، لتعبر ، عن قوى جديدة في المجتمع - والقصة - فيبرز الى مقدمة الصورة : العمال والفلاحون والموظفون الصغار . أن حسيب كيالي ومواهب كيالي ، وشوقي بغدادي ، (إضافة الى سعيد حورانية الذي سنتحدث عنه فيما بعد) ، سوف يعبرون عن هذه الحساسية الادبية الجديدة عبر قصصهم في « درب الى القمة » ثم فيما صدر لهم من مجموعات منفردة .

أن الرفض للتركيبة الاجتماعية - الطبقيّة السائدة ، سوف يتجلى أدبيا في رفض عادات المجتمع السائدة ، وفي طرائق وتقنيات أدبية جديدة . فالانفصال عن طبقة ما ، عن أخلاق ما ، إنما يعني الانفصال عن أدب طبقة معينة . وسوف يتجلى ذلك في التخلي عن موضوعات وتقنيات الادب المرفوض . فإذا كان حسيب كيالي قد بسّط اللغة ، وأفقدها وقارها البلاغي ، وجعلها تصل الى أفهام الناس العاديين (« أخبار من البلد » - ١٩٥٥) ، فإن شوقي بغدادي في (« حينا يبصق دما » - ١٩٥٤) قد استخدم تقنية جديدة في « فن القص » تعتمد ، أول ما تعتمد ، على ضمير المتكلم بدل ضمير الشخص الثالث « الغائب » . وإذا كان حسيب كيالي قد تحدث عن موضوعات جديدة تدور حول

(١) يكتب مظفر سلطان أهمية خاصة في القصة السورية قليلا ما جرت الإشارة إليها وقد صدرت له مجموعتان « ضمير الذنب » ١٩٦١ - بيروت - المصير - ١٩٧٦ - دمشق .

حيوات الموظفين الصفار والفلاحين والعمال ، فان شوقي بغدادي سوف ينطلق في فن القص من حدث مركزي يثير حياة شخصية كاملة . ان شوقي بغدادي ، في محاولته الانفصال عن مفهومات فن القص التقليدي ، سوف يقترب من فكرة « الزمن النفسي » ، وسوف يحاول ، كذلك ، في مجهوداته تلك ايجاد صلة الوصل ما بين ظاهر الشخصية القصصية ، وباطنها . كذلك فان موضوعات شوقي بغدادي « عن الانسلاخ الطبقي » سوف تحتم أن تكون لغته انعكاسا للواقع النفسي وللشخصية المعروضة . وهكذا ، فان الباب سينفتح واسعا - فيما بعد - لاستعمال تقنيات أدبية تعتمد على التذكر والمنولوج . الخ ، وكل وسائل ابراز التوتر النفسي الناتج عن وضع طبقي متوتر . ان لفة حسيب كيالي وتقنية شوقي بغدادي كانتا تمثلا وتعبيرا عن حساسية أدبية جديدة ، تعكس بدورها « حساسية » اجتماعية جديدة . فالتحرك الطبقي الجديد في المجتمع ، سوف ينتج معادله الفني ، أي تحركا أدبيا - اسلوبيا ، جديدا . وقد كانت مجموعة « درب الى القمة » اشارة البداية للتحرك الادبي الجديد . اضافة الى قصاصين آخرين سنذكرهم فيما بعد ، مثل صميم الشريف .

الى جانب مواهب (٢) وحسيب كيالي ، وشوقي بغدادي ، حوت « درب الى القمة » قصصا لكل من حنا مينة ، اليان ديرانى ، مصطفى الحلاج ، صلاح ذهني ومراد السباعي ، وجميعها تقدم ، من زوايا مختلفة ، عالما قصصيا جديدا ، سوف يكتمل ويصاغ الصوغ النهائي على يد سعيد حورانية ، الذي قدم عالما قصصيا متكاملًا ، سوف نحاول دراسته في الفصل التالي .

(١) صدر لمواهب كيالي مجموعة قصصية واحدة هي « المناديل البيض » - بيروت - دار القلم - ١٩٥٥ . ويمكن اعتبارها من دعائم وأسس الاتجاه الواقعي في فن القصة السورية .

٤ - سعيد حورانية

« قد تكون مصلحتكم في أن تكونوا أسيادنا ...
ولكن كيف يمكن أن تكون مصلحتنا في أن تكون عبيدكم ؟ » .
توكيديس

أعلنت مجموعة سعيد حورانية الاولى (« وفي الناس المسرة » - ١٩٥٢) ميلاد كاتب وعالم قصصي جديدين ، وذلك باعلانها ان الجيل الجديد في المجتمع العربي - في سورية - قد بدأ الانفصال عن الجيل القديم ، لكن هذا الانفصال عند سعيد حورانية يأخذ شكل « صراع أجيال » ، كما يمكن أن يقال لدى التحليل السريع ، بل أن هذا الصراع فهم على حقيقته « صراع أفكار » ، وبمعنى أكثر تحديدا « صراع طبقات » . فالصراع الفكري أحد مظاهر ، وأحد أبعاد الصراع الطبقي . ومن هنا نفهم لماذا يترك « حامد » في قصة « سريري الذي لا يئن » أهله ليعيش وحيدا : ان الفكر الجديد ، ممثل القوى الطبقة الجديدة ، والتي بدأت تعي نفسها حديثا ، أي بعد الخروج العسكري والاداري للفرنسيين ، ان هذا الفكر بدأ يعبر عن نفسه ، وعن وضع القوى التي يمثل : عن رفض هذه القوى للواقع ، الذي هو استمرار للماضي .

لقد تمرد حامد على أفكار أسرته ، وانفصل عنها ، وعلى الرغم من مشهد الفراق العاطفي فان حامد لم ينثن عن قراره ، بل ان حامدا وجد ذاته الحقيقية في انفصاله عن أسرته ، أي عن نمط الاخلاق ، وعن المجتمع القديمين . ان انفصال حامد لم يكن مجرد تمرد شاب ، بل كان انفصالا فكريا ، « انفصالا » طبقيا

بالضبط . يفكر حامد في غرفته - حياته - الجديدة :

« ... أشعر أنني قوي رغم كل شيء .. وأنني وجدت ذاتي التي أضعتها منذ وقت طويل » . وكما هو معروف ، فإن اضاءة الذات هي الاغتراب الطبقي بالضبط ، والعكس صحيح .

ان هذا الصراع بين حامد وأهله ، بين الشباب والشيخوخ ، بين الحاضر والماضي ، بين الجديد والقديم ، سوف يأخذ صورته وبعده الطبقي الواضح في مجموعتي سعيد حورانية التاليتين : « شتاء قاس آخر » ، و « سنتان وتحترق الغابة » . وفي هاتيه المجموعات الثلاث يكتمل رسم عالم قصصي جديد تماما ، ومغاير لعالم العجيلي السابق ، فاذا كان عالم العجيلي القصصي هو عالم - مجتمع - القدر ، والمصادقة ، والثبات ، فان عالم - مجتمع - سعيد حورانية القصصي هو عالم الكفاح ، والتغيير ، والامل ، عالم قصصي لن يدرك كنهه تماما الا بالرجوع الى مرحلة الخمسينات ، مرحلة الكفاح الاجتماعي - الوطني الذي شهدته الساحة العربية ، والسورية خصوصا .

فهذا الصراع ، الذي قامت به القوى الشعبية بالاشتراك مع البرجوازية الصغيرة ضد الاقطاع والبرجوازية الكبيرة والاستعمار ، تبدى جليا في العالم القصصي لسعيد حورانية . وكما كان الصراع واضحا على أرض الواقع ، فقد كان واضحا في أرض العالم القصصي لسعيد حورانية . واذا كان هذا الصراع قد انتهى ، في الواقع ، بسيطرة البرجوازية الصغيرة فقط ، لنمو فيما بعد ، فان الصراع ينتهي في عالم حورانية القصصي بانتصار القوى الشعبية . ذلك ان سعيد حورانية يضيف الى عالمه القصصي روح ومعنى ونتيجة الصراع في العالم الواقعي . انه يضيف رؤيته للتاريخ ولحركة التاريخ : الايمان بالانسان والمستقبل . هذا ما رآه الكاتب ، فأضافه الى الواقع القصصي . وبهذا فان العالم القصصي لهذا القاص لا يقف عند حدود مرحلة الخمسينات ، بل ينفذ خارجها باتجاه المستقبل ، وبمثل هذا العالم القصصي نقول : ان الواقعية ليست نقلا « ميكانيكيا » للواقع . ان الواقعية هي الصدق في رؤية حركة الواقع واتجاه هذه الحركة . لقد رأى سعيد

حورانية حتمية النصر في المستقبل للطبقات الشعبية ، فأضاف هذه الحتمية ، كحقيقة الى عالمه القصصي ، وهذا ما يجعل قصصه واقعية ، وهذا ما يفصلها عن الواقع المباشر كذلك . فقد أضاف هذا القاص الى عالمه القصصي رؤيته الاجتماعية - الفلسفية ، فقدم عالما كونيا شاملا ، مستخلصا من واقع محلي ومن مرحلة زمنية معينة .

يقوم الصراع في عالم سعيد حورانية القصصي بين قوتين تتصارعان في الطبيعة . وككاتب واقعي أصيل ، فإن هذا الصراع بين « قوتين في الطبيعة » يتجسد ويتعين ، واقعا - اجتماعيا ، على الشكل التالي :

١ - القوة الاولى :

تتجسد هذه القوة ، في القوى المسيطرة والظالمة في المجتمع ، وبكل أنواع السيطرة والظلم : العسكر والدرك الذين ينفذون قانونا جائرا ؛ الاهل الذين يمثلون قيما اجتماعية - أخلاقية قديمة ؛ الاقطاعيون والحكومة ؛ المستعمرون . وهناك البوم والغربان كرمز لهذه القوى ، واذا استخدمنا اللغة الفلسفية نقول : هناك في جانب واحد قوى الشر مجتمعة ، لكنها تظهر في هذا العالم القصصي مجسدة ، واقعية ، بشرية .

٢ - القوة الثانية :

هي القوة النقيض للقوة الاولى والتي تتعرض لعسفها وظلمها ، فتتحرك مكافحة هذا العسف . تتجسد هذه القوة في عالم سعيد حورانية القصصي عبر شخصيات الشباب الثائر على أخلاقيات الاهل ، والبدوي الفقير المدافع عن شرفه ، والفلاحين المدافعين عن أراضيهم ، والعمال المتظاهرين والمسجونين والمناضلين ضد الاستعمار والاقطاع . وتتجسد هذه القوى في الفقراء عموما . وكرمز ، يستخدم سعيد حورانية الطيور الجميلة . فلسفيا يمكن

تسمية هذه القوى بقوة الخير لكنها قوى مجسدة ، واقعية ، بشرية ، وهنا نضيف : انسانية .

٣ - الطبيعة - المكان :

من خلال الصراع بين هاتين القوتين ينبنى العالم القصصي لسعيد حورانية ، تماما مثلما ينبنى العالم الواقعي من خلال الصراع بين هاتين القوتين اياهما . واذا كانت هاتان القوتان مجسدتان بشريا ، عيانيا ، فان الطبيعة ، مكان الصراع ، مجسدة ايضا ، عيانيا ، فان الطبيعة ، مكان الصراع ، مجسدة ايضا ، عيانيا ، جغرافيا . ان مكان الصراع هو الارض التي تعيش عليها هاتان القوتان ، وهو في عالم سعيد حورانية القصصي ، الارض العربية في « سورية » من السويداء الى القامشلي ، من جبال السويداء بثلوجها وأشجارها ، الى سهوب الجزيرة بوحلها ، واقطاعها ، وفلاحها . ولهذا فان الصراع في هذا العالم القصصي يتجلى عيانيا في حياة الناس العاديين - من السويداء الى القامشلي - اليومية ، البطولية ، في كفاح هؤلاء الابطال ضد كل ما ومن يضطهدهم . ومن هنا فان الصراع يأخذ في عالم سعيد حورانية القصصي شكلا وبعدا طبقيا محددا ، أي أن الصراع يظهر في هذا العالم القصصي كما هو في الواقع تماما : صراع بين الظالم والمظلوم ، صراع بين قوى تريد ادامة ذل الانسان وبؤسه وجوعه ، وبين قوة تريد رفع سيطرة وظلم القوى الاولى . تأخذ القوى الاولى في الواقع والعالم القصصي معا شكل الاخلاق القديمة وعسكر الاستعمار والاقطاع والبرجوازية ، بينما تأخذ شخصيات الشباب المتمرد - في الواقع والعالم القصصي - والثوار ضد الاستعمار والبرجوازية ، وشخصيات العمال والفلاحين ، شكل القوة الثانية ، أي ان هذه القوة هي قوة : الشعب والخير والتقدم . واذا كان الصراع في الواقع هكذا ، حقا ، فان سعيد حورانية يضيف اليه شيئا هاما ، هو عماد عالمه القصصي ؛ انه ، كما تقدم ، المستقبل ، مستقبل الشعب . الانسان . الخير . .

ان اضافة « المستقبل » ، أي رؤية حركة الصراع ككل ، لا الاقتصار على جزئها الذي يراه الكاتب في حياته الشخصية ، أو واقعه المحلي ، أعطى سعيد حورانية بعدا واقعيا انسانيا ، كونيا ، شاملا ، وجعل هذا العالم القصصي يخرج عن أن يكون مجرد عكس لمرحلة الخمسينات زمنيا ، أو لواقع الصراع الطبقي في سورية ، مكانيا . ان سعيد حورانية لم يقتصر على أن يرى ببصره مرحلة الخمسينات في سورية ، بل رأى ببصيرته « مرحلة الصراع الانساني » ككل ، بنتيجتها الحتمية . وبهذا كان عالمه القصصي أكثر صدقا من عوالم قصصية أخرى - سنراها فيما بعد - اقتصرت على رؤية مرحلة زمنية معينة ، « جزء من الحركة » ، فعممت هذا الجزء على الكل ، لهذا كان عالمها القصصي ، عالما كاذبا ، على الرغم من أنه قد يبدو للنظرة الاولى واقعيا ، صادقا .

* * *

في محاولات سعيد حورانية ، للاتصاق بالقوة الثانية ، ومعاينة روحها - قوة الشعب - اضطر الكاتب ، سواء في فن القص عموما ، أو في اللغة القصصية ، للتبسيط ، وللاقترب - أحيانا - من اللهجة العامية . أما من حيث الشكل ، ككل ، فقد أدخل سعيد حورانية - وربما كان من أوائل من فعل هذا - تكتيكا قريبا من التكنيك السينمائي ، فقد استخدم سعيد حورانية ، وبراعة ، ما يسمى « المونتاج المتوازي » حيث يتوازي حدثان مترابطان ، ليقدما حدثا واحدا جامعا للحدثين ، يستخلص دلالة القصة ككل (« قصة قيامة العازر ») . كما أن سعيد حورانية استخدم أحيانا ، وبشكل واع و « ناضج » ، عملية الترميز ، حيث يجد الكاتب في رمز ما معادلا لوضع واقعي - كما يراه - ولكن الترميز عند سعيد حورانية لا ينحل الى مجرد علاقة - وجه شبه - بين المشبه والمشبه به ، بل أن قيمة عملية الترميز عند هذا الكاتب تكمن في أن الرمز يستخلص دلالة الواقع .

وبهذا يكون الرمز معادلا لا للواقع - فوتوغرافيا - بل أن الرمز معادل للدلالة ومعنى وروح الواقع . وبهذا ليس الرمز مجرد عملية فنية شكلية ، بل هو عملية فكرية ، أي عملية عقائدية - سياسية بالضبط ، وإذا كان لينين قد قال ، عند قراءته قصة تشيخوف « العنبر رقم ٦ » ، « هذه روسيا » ، فإن قارئ « المهجع الرابع » لسعيد حورانية سوف يقول حتما : هذه بلادي .

الى جانب عملية الترميز في القصص ، قدم سعيد حورانية قصصا تكمن قوتها في مباشرتها وشدة ملاصقتها للواقع ، حتى أن القارئ لا يستطيع التمييز أحيانا : هل الواقع فن ، أم الفن واقع ؟ هل ما يقرأ هو قصة ذكية أم « عريضة استرحام » يرفعها فلاحو قرية مضطهدة ؟. ان ارتفاع قيمة عملية الترميز وارتفاع قيمة عملية « ملاصقة الواقع بدون رمز » في عالم سعيد حورانية القصصي يثبت حقيقة أدبية وهي أن الشكل بذاته لا يعني دائما الكثير ، والقيمة انما هي الشيء - في ذاته - أي للمضمون الذي يكون الشكل وعاء له ، أي للفكر الانساني - العقائدي الذي يستلخدم شكلا ما ، في جهة ما . فقصة « عاد المدمن » مفرقة في الرمزية ، بينما قصة « عريضة استرحام » مفرقة في الواقعية . لكن القصتين ترتفعان معا الى أعلى ذروات الفن القصصي ، بل الى أعلى درجات التكنيك المختلف وهما في الوقت نفسه تفان موقفا فكريا - ايدولوجيا - واحدا لم يتغير سواء في الرمزية أم الواقعية . ان هذا يثبت حقيقة تنكر عن سوء قصد وهي أن الواقعية موقف ايدولوجي ، وليست مجرد شكل أدبي من نتاج مرحلة معينة .



إذا كان العجيلي قد استخدم ، بمقدرة وذكاء ، فن القصة القصيرة ، البرجوازي النشأة ، سلاح في يد الطبقة البرجوازية - الكولونيالية من جهة ، وكتعبير عن سيطرة هذه الطبقة من جهة ثانية ، فإن سعيد حورانية يستخدم السلاح نفسه ، لكن بعد أن

وضع في يد الطبقة العاملة ، وضد الاستعمار والبرجوازية من ناحية ، ومن ناحية ثانية ، فان سعيد حورانية يستخدم هذا الفن كبشارة بمستقبل الطبقة العاملة والوطن . وهكذا يستولي هذا الكاتب ، باسم العمال والفلاحين والمناضلين والفقراء والثوار ، على السلاح من ترسانة البرجوازية ، ليحارب هذه البرجوازية بسلاحها الذي أنتجته . ان سلاح البرجوازية يرتد الى صدرها عندما يوضع في يد الطبقة العاملة وحلفائها . وكما تقدم ، فان الولادة الطبقية لفن أدبي ما ، لا تعني اقتصار هذا الفن على الطبقة التي أنتجته في البداية ، فالفن الادبي ، كالألة والسلاح ، ما أن يوجد ، وبغض النظر عن أوجده ، حتى يصبح ملكا للبشرية جمعاء ، ملكا لمن يحسن استخدامه وتطويره .

... وإذا كان العالم القصصي للعجيلي ، معادلا لسيطرة وبداية أفول الطبقة البرجوازية - الكولونيالية ، في الواقع ، فان العالم القصصي لسعيد حورانية انما هو معادل ، لنمو وبداية وعي الطبقة العاملة ، وبشارة بالمستقبل ... ولان سعيد حورانية يقف مع حركة التاريخ ومع الواقع في حركته الشاملة ، ويستخلص دلالة وأبعاد هذه الحركة ، هذا الصراع الاجتماعي - الطبقي ، بل ويستخلص نتيجته الحتمية ، فان الايمان بالعمال والفلاحين والفقراء عامة ، انما هو معادل بل وضمانة النصر الحتمي للطبقة العاملة على مضطهديها . وقتها يتحقق « على الارض السلام ، وفي الناس المسرة »(*) .



الى جانب مجموعة كُتَّاب « درب الى القمة » كان هناك كاتب يعزف لحنا منفردا قريبا من لحن مجموعة الكُتَّاب هذه . فقد قدم

* ينبغي أن نلاحظ هنا ان سعيد حورانية انتهى بنهاية مرحلة الخمسينات ككاتب ولم يستطع كالعجيلي مثلا الوصول الى الستينات فالسعينات . لقد صممت أمام وضع اجتماعي - طبقي جديد في الستينات لم يستطع تمثله فنيا خلا بعض القصص التي لا تصل مستوى قصصه السابقة .

صميم الشريف مجموعتين قصصيتين (« أنين الارض » - ١٩٥٣ ، و « عندما يجوع الاطفال » - ١٩٦١) . في قصص صميم الشريف نرى أناسا - واقعيين - يدخلون القصص ربما للمرة الاولى كالعثالين ، والباعة المتجولين ، والمتسولين ، والعاهرات .. الخ ، لكن دون أن يتمكن صميم الشريف من الامساك بهم والنفاذ الى مأساتهم ، الى ظلم الوضع الذي أفرزهم . فصميم الشريف يكتفي برسم لوحات تصويرية لشخصية معينة دون ادراك علاقة هذه الشخصية بواقع اجتماعي معين ؛ يرسم صميم الشريف المظلومين بريشة شبه حيادية ، ودون أية حركة ، أي دون صراع . ولهذا فان صميم الشريف يبدو كمن يرسم جانبا واحدا من اللوحة . انه يرسم المظلوم دون الظالم ، لكن ماثرة صميم الشريف انه لم « يترفع » عن رسم شخصيات قد يترفع عنها الآخرون . ولهذا الاسباب ، السلبية والايجابية ، فقد كتب صميم الشريف قصصا ، لكنه لم يستطع ابداع عالم قصصي متكامل ، كما فعل عبدالسلام العجيلي ، أو سعيد حورانية ، في مرحلة الخمسينات .

٥ - نحو مرحلة جديدة

١ - عادل أبو شنب :

عالم لم يبن ...

يقول جلال فاروق الشريف في تقديمه لمجموعة عادل أبي شنب القصصية الاولى (« عالم ولكنه صغير » - ١٩٥٦) .
 « غير أن هذه القصص ، وان كانت قد وفقت في تصوير الواقع المريض الذي يعانيه الفرد في مجتمعنا ووضعت يدها على البداية ، الا أنها ستظل تدور في حلقة مفرغة اذا توقفت عند هذه البداية ... » .

بعد ثلاث مجموعات قصصية تلت المجموعة القصصية الاولى (« زهرة استوائية في القطب » - ١٩٦١ ، « الثوار مروا ببيتنا » - ١٩٦٢ ، « أحلام ساعة الصفر » - ١٩٧٣) ظل عادل أبو شنب يدور في حلقة مفرغة ، هي الحلقة التي دخلها منذ مجموعته الاولى . ذلك ان هذا الكاتب لم يستطع خلال مجموعات قصصية أربع أن يبنى عالماً قصصياً متكاملًا ، أي عالماً ذا تخوم وقضايا محددة . فالقصة عنده تبدو أشبه بكاميرا تلتقط عشرات الصور ، دون الاحتفاء بالقيمة الدلالية أو الجمالية لهذه الصور . لا فرق في عدسة هذه الكاميرا سواء كان المشهد المصور تمثالا من الرخام أم تمثالا من كرتون على شكل تمثال الرخام . ومن هنا فان قصص عادل أبي شنب تبدو وكأنها صادرة عن كاتب يريد أن يكتب قصصا ، لا أن يقول شيئا محددا ، وهذا ما يجعل هذه القصص تنسى

فور القراءة الاولى ، ودون الرغبة في العودة اليها . وربما يكون السبب في ذلك كامنا في عدم وجود فكرة ، قضية ، حادثة محورية ، سواء في مجموع القصص او في القصة الواحدة أحيانا . ان هذا الوضع يجعل القارئ يعامل القصة باللامبالاة نفسها التي يشعر هذا القارئ ان الكاتب قد كتب قصته بها . واذا كانت هذه القصص أشبه بخواطر تحوم حول أطراف أشياء متنوعة ، دون أن تستطيع التركيز حول محور واحد ، فان القارئ معذور في عدم استخلاصه ما يثير الاهتمام . وربما من هنا نفهم لماذا لم يبال النقد كثيرا بهذا الكاتب على الرغم من أنه يكتب القصة منذ زمن طويل نسبيا .

ان عدم قدرة عادل أبي شنب على تحديد تخوم واضحة لعالم قصصي متكامل ، جعله يلجأ في مجموعته الاخيرة ، « أحلام ساعة الصفر » ، الى العالم الخارجي مياشرة ليستعين بعالم هذا الواقع على رسم حدود عالم قصصي يتحدد بهزيمة حزيان « ١٩٦٧ » ، لكن عادل أبا شنب وقع ، وهو يبني عالما مؤسسا على حزيان ، في السلبية المطلقة . ذلك ان قصص « أحلام ساعة الصفر » عن حزيان تلامس ظاهر الواقع - الهزيمة ولا تحاول الفوص الى الاعماق ، ترسم الواقع كما يبدو لعيني كاتبها وليس كما يجري . ومن هنا فان العالم الذي تحاول هذه القصص رسمه يبدو هشا غير مقنع ، أشبه بندابة عابرة تندب لأنها سمعت الناس تقول : هناك جنازة .

من ناحية التقنية القصصية ، يبدو عادل أبو شنب مولعا بتقطيع القصة الى مقاطع ، لكن دون أية ضرورة مضمونية لذلك (ان التقطيع في القصة القصيرة ليس مسألة لعبة شكلية ، بل هو محاولة لحل مشكلة الزمن في القصة القصيرة) وربما يكون السبب في ذلك عائدا لعدم وجود فكرة فلسفية محددة عن الزمن عند الكاتب . ومن هنا ، فان تفتيت القصة وبعثرتها يبدو وكأنه - في هذه القصص - انعكاس لتبعثر « المعنى » في مضمون لم يتركز حول فكرة أو قضية ثابتة ؛ ولهذا فان التقطيع - الذي كان عادل

أبو شنب سباقا اليه - يبدو في هذه القصص ، وكأنه مجرد لعبة شكلية أدت الى تفتيت القصة ككل وبعثرتها وافقادها أحيانا تلك النفحة الشعرية التي قاربها الكاتب في مجموعته الثانية « زهرة استوائية في القطب » .

ان هذا الرأي لا ينفي ان الكاتب قد قدم بعض القصص التي تخرج عن هذا الحكم العام ، او أنه قد قدم بعض الاضافات التقنية الى القصة في سورية ، مثل تفتيت الحدث - اللفة الشعرية والمبسطة . لكن حتى تلك الاضافات - بالطبع في الاستخدام لا في الاكتشاف - لم تستطع أن تكون أركاناً لعالم قصصي متكامل . وربما يكون السبب في ذلك هو المرحلة الاجتماعية التي ظهر فيها عادل أبو شنب . فعدم القدرة على تحديد تخوم واضحة لعالم قصصي قد يكون نتيجة لمرحلة القلقة الاجتماعية - اقتصاديا ، ثقافيا ، سياسيا - والتي عاشتها بلادنا في ظروف الانتقال من مرحلة الخمسينات الى مرحلة الستينات ، أي ظروف بداية مرحلة سيطرة البرجوازية الصغيرة بقلق أفكارها وتفتت بنائها وبعثرة اقتصادها وعدم اتضاح رؤيتها آنذاك سواء لواقعها أو لمستقبلها .

٢ - نصرالدين البحرة : عالم لم يكتمل

في وقت قريب من زمن ظهور مجموعة أبي شنب الاولى ، ظهرت المجموعة القصصية الاولى لنصرالدين البحرة (« هل تدمع العيون » - ١٩٥٧) . ومثل صميم الشريف ، لكن باتقان وشمول أكثر ، يقدم البحرة الواقع من منظور الناس الفقراء : أصحاب الحوانيت الصغيرة ، المعلمين الابتدائيين ، باعة اليانصيب ، الاطفال الفقراء ... الخ .

تمتاز شخصيات البحرة القصصية في هذه المجموعة بكونها ، وعلى الرغم من فقرها وواقعها المادي القاسي ، أنها ظلت مخلوقات

شريفة ، ذلك أن الفقر المادي لم يستطع اغراقها في مستنقع الفقر الروحي ؛ فبائعة اليانصيب عيوش - قصة : « لست طفلة » ، والبائع المتجول سعد - قصة : « البائع الصغير ينادي » ، كلاهما يرفضان النقود التي يعرض عليهما أخذها دون مقابل . انهما لا يأخذان نقودا الا مقابل ما يبيعان - يعملان - انهما بائعان وليسا شحاذين .

ميزة ثانية في شخصيات هذه المجموعة : انهم أناس محبوبون للسلام ، مقبلون على الحياة على الرغم من فقرهم . فأبو دياب الذي اکتوى بالحرب يوقع عرائض السلام ، والمعلم الفقير الخائب يتابع الحياة متفائلا بعد أن يتجاوز خيبته . وهكذا ، فالحياة تستمر على الرغم من الحرب ، والخيبة ، والفقر . وفي استمرار الحياة أمل بل وضمانة تغيرها وتحسنها .

من الناحية الفنية ، حاول نصرالدين البصرة أن يحل مشكلة لغة الحوار باللجوء الى اللهجة العامية ، الا أن البصرة تخلى عن هذا الحل وعاد الى الفصحى في مجموعته الثانية « أنشودة المروض الهرم » - ١٩٧٢ .

لم يكن هذا التغير في الحوار هو التغير الوحيد والمهم - بعد طول المدة بين زمن صدور كل مجموعة - بل التغير المهم كان في أن نصرالدين البصرة فقد في مجموعته بشائر تلك الرؤية الواقعية - الاجتماعية ، أي ذلك العالم القصصي الذي أنبأت به المجموعة القصصية الاولى ، فلقد اختفى ، تقريبا ، من المجموعة الثانية أولئك الناس الشرفاء ، الفقراء ، الذين يتابعون الحياة الصعبة باباء وأمل ، وحل مكان القصص الاولى قصص تعجز عن متابعة نسيج خيوط كان هذا الكاتب قد أمسك طرفها . فبدل الواقع الاجتماعي الحي في المجموعة الاولى ، يبدو الزمن الماضي ، وكأنه المسيطر في المجموعة الثانية . ان الماضي يلف هذه المجموعة كذكرى فردوس مفقود لن يستعاد ؛ ولهذا بدت رحلة البصرة من « الواقع » ، في المجموعة الاولى ، الى « الزمن » ، في المجموعة الثانية ، وكأنها رحلة من « العياني » الى « المجرد » ، من الواقع الى الماضي ، من الشباب الى الشيخوخة . ربما لهذا يكثر الاطفال في المجموعة

الاولى ، بينما يكثر الشيوخ في الثانية - ومن هنا فان المجموعة الاولى تبدو كأنشودة ، بينما تبدو الثانية كمرثية . ان رحلة البحرة تلك تشبه رحلة جورج سالم فيما بعد - مع تميز كل منهما .

بدهي ان رحلة البحرة تلك من الواقع الى الماضي ، من البعاني الى المجرّد ، انما هي مشروطة - كقصص أبي شنب - بظروف التحولات الاجتماعية عبر الخمسينات والستينات . فاذا كانت المجموعة الاولى مكتوبة برؤية الخمسينات الواقعية ، فان المجموعة الثانية قد كتبت تحت ضغط رؤية الستينات التي سنفصل فيها فيما بعد .

٣ - نحو الستينات :

اذا كان عقد الخمسينات قد تميز بصراع بين الاقطاع والبرجوازية الكبيرة - الكولونيالية - من ناحية ، وبين قوى البرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين من جهة ثانية ، فان السمة العامة لمرحلة الستينات - تحدد الستينات بالفترة ما بين ١٩٥٨ - ١٩٦٧ - هي سيطرة البرجوازية الصغيرة منفردة ، ومن ثم بدء دورتها التاريخية المعروفة ، أي عودتها الى أحضان البرجوازية الكولونيالية ، وانفصالها عن قاعدتها البرجوازية الصغيرة ، بل وهبوط البرجوازية الصغيرة - كطبقة - الى القاع ، وتخليها عن دورها القيادي لفئة مهيمنة منها ، ما تلبث أن تنفصل عنها - يراجع بهذا الخصوص كتاب مهدي عامل « في التناقض » (١) - الفصل السادس .

ان وصول البرجوازية الصغيرة الى المواقع التي ناوشتها ذات يوم ، ومن ثم تخليها حتى عن الشعارات التي رفعتها ذات يوم

(١) مهدي عامل : مقدمات نظرية لدراسة اثر الفكر الاشتراكي في حركة التحرر الوطني - الجزء الاول : في التناقض - دار الفارابي - بيروت

بالاشتراك مع قوى أخرى (العمال والفلاحين) قد أدى الى وضع اجتماعي - نفسي بدت فيه النضالات الاجتماعية في الخمسينات وكأنها أدت الى لا شيء ، أو أقل مما كان منتظرا منها . ان هذه الحالة الاجتماعية - النفسية ، التي تشكل الخيبة واليأس أحد عناصرها الهامة ، سوف تنتج بدورها أدبا قصصيا ، وعوالم قصصية مختلفة عن قصص وعوالم الخمسينات بقدر اختلاف الوضع الاجتماعي للستينات عن الخمسينات . فالسمة الاجتماعية للستينات هي سيطرة البرجوازية الصغيرة ، وبجناحها الريفي الفلاحي ، مما أدى الى حركة اجتماعية - سكانية ديموغرافية - جديدة هي الهجرة من الريف الى المدينة ، وهذا أدى بدوره الى تزايد أعداد البروليتاريا الرثة نتيجة عجز البرجوازية الصغيرة واخفاقها في تحويل هذه الهجرة الى قطاعات انتاجية ، أي تحويلها الى «بروليتاريا» ، ومن هنا نقول أن نضال الخمسينات بدأ وكأنه أخفق بالنسبة لكل من قام به ، سواء البرجوازية الصغيرة ، أو القوى الأخرى ، قوى العمال والفلاحين ، وفي جميع المجالات الاقتصادية والسياسية - تفكيك الوحدة ، العجز عن استيعاب الهجرة في مجالات انتاجية ، هيمنة الجناح الفلاحي من البرجوازية الصغيرة ، سقوط الطبقة البرجوازية الى القاع - اقتصاديا - بعد أن كانت « مستورة » معاشيا (من وجهة نظر هذا التحليل ، فإن السبعينات التي تبدأ من عام ١٩٦٧ - هي استمرار للستينات) .

بدهي ان وضعاً كهذا ، آتيا بعد مرحلة نضال شاق وقاس ، امتد من النضال ضد الاستعمار ، ثم الصهيونية ثم الرجعية العربية والمحلية ، سوف يؤدي في المجتمع والادب - وقد أدى فعلا - الى ما يشبه الخيبة واليأس ومن ثم شعور عدم الاهتمام بكل ما يحدث في الخارج . ان هذا الوضع هو الوضع المثالي لحصول حالة « النكوص » على الذات ، والانكفاء على النفس ، وتبعاً لذلك ، فان الادب القصصي ، بدوره ، سوف « ينكفيء على نفسه » . وبعد قيم الثبات عند العجيلي ، والصراع ضد العالم الخارجي عند سعيد حورانية ، فان قصص الستينات ، في غالبيتها ، سوف ترتد على نفسها ، وتخوض حربها ضد ذاتها . ومن هنا فقد برزت الى

الصدارة الاجتماعية والادبية حالات الخوف الداخلي ، ورفض العالم الخارجي ، وحالات التشرد والعطالة واليأس ، ومطاردة الشرطة والقلق والموت . وكلها زوايا مختلفة لتمثل مرحلة صعبة ما زلنا نعيشها .

ان الحساسية الادبية الجديدة ، حساسية الستينات ، قد مهدت لها جهود ادبية ، تلمست الواقع باكرا ، وان لم تستطع الغوص فيه جيدا . ففي بعض المجموعات القصصية التي صدرت في بداية الستينات تتلمس بدايات الادب ، والرؤية القصصية العامة التي سادت الستينات ، اننا نلاحظ بدايات الحساسية الجديدة في مجموعات مطاع صفدي ومحمد حيدر وياسين رفاعية وغيرهم ، الا أن الرؤية القصصية الشاملة لهذه المرحلة لم تكتمل الا عند ثلاثة هم : زكريا تامر ، وليد اخلاصي ، جورج سالم . وسنحاول تفصيل ذلك فيما يأتي .

٦ - مرحلة جديدة

تميزت فترة الخمسينات ، سياسيا بتحالف بين البرجوازية الصغيرة ، وقوى العمال والفلاحين الفقراء ؛ الا أن هذا التحالف ما لبث أن انفرط بعد أن سيطرت البرجوازية الصغيرة على مقاليد الحكم . فمنذ أواخر الخمسينات بدأ الهجوم المضاد على بعض الفصائل الثورية ، ووضعت طلائعها في السجون وبالمقابل ، وفي الوقت نفسه تقريبا ، أغلقت رابطة الكتاب العرب ، وبدأ الهجوم على الاتجاه الواقعي في الادب ، وعلى القصة الواقعية ، تحديدا . ان الهجوم على القصة الواقعية كان المعادل الادبي للهجوم الآخر في الحقل السياسي والعقائدي .

كانت الوحدة قد أزاحت التركيبة السياسية للاقطاع ، وفي أواخر عهدها أزاحت البرجوازية الكبيرة - التأميمات - ١٩٦١ - لكن الوحدة كانت قد اصطدمت باكرا بالفصائل الثورية ولهذا بدت البرجوازية الصغيرة آنذاك وكأنها قد تربعت في الفراغ ، فهي قد انفصلت عن تركيبة الاقطاع - البرجوازية الكبيرة ، وهي قد فكت حلفها مع القوى الثورية ، ولهذا وجدت البرجوازية الصغيرة نفسها في فراغ عقائدي . فهي غير قادرة على تبني قيم الطبقة العاملة وفلسفتها ؛ ومن هنا فان البرجوازية الصغيرة في محاولتها ردم هويتها العقائدية هذه وصلت الى ما يسميه جورج لوكاتش (١) « الطريق الثالث » في الفلسفة ، أي الوجودية . فليس أقدر من الوجودية على عكس « السديم الروحي والاخلاقي للعقل البرجوازي » . فعن طريق الوجودية ، فلسفيا ، سوف تتجاوز

(١) راجع : جورج لوكاش - ماركسية ام وجودية . المدخل - ترجمة جورج طرابيشي - دار البقعة العربية - دمشق .

البرجوازية الصغيرة المثالية والمادية معا ، أي انها سوف تتجاوز الاقطاع - الرأسمالية - والاشتراكية معا . ان هذا الطريق الثالث للبرجوازية الصغيرة سوف يمنحها ثقة بتفردا واهميتها ، وبالتالي سيزيد من تورم ذاتها الفردية والجماعية وسيوصل أفرادها الى درجة البطولة ، وأمتها الى درجة الشوفينية .

ان البرجوازية الصغيرة والمتربعة حديثا في مقاعد الحكم ، سوف تضخم ذاتها كتعويض عن فقرها الروحي والمادي من جهة ، وكتعبير عن طموحها من جهة ثانية . ومن هنا فان عملية من التأثير المتبادل سوف تفرض نفسها بين قطبين : الفرد البرجوازي الصغير ، وفهم طبقته للأمة : بين ذات البرجوازي الصغير المتورمة ، وبين ذاته الشوفينية المتورمة كذلك ، وتلك سمة ستحملها مجموعة كبيرة من أدباء الستينات .

بدهي ان الطريق الثالث هذا ليس أكثر من طريق مؤد الى المثالية ، والمثالية فلسفيا - في عصرنا - ليست أكثر من التعبير الفلسفي عن الاقطاع والرأسمالية . ومن هنا فان الطريق الثالث - الوجودية - للبرجوازية الصغيرة لم يكن الا اشارة لمسيرة البرجوازية الصغيرة في طريق عودتها - ايديولوجيا - الى البرجوازية الكبيرة وذلك عبر تمايز فئة من هذه الطبقة ، وسقوط باقي الطبقة ككل الى مصاف البروليتاريا تقريبا ، وهذا ما نراه الآن .

افتتحت الحملة الادبية على الواقعية بدعوة مطاع صفدي الى « القصة الاشكالية » ، وقد قدم الصفدي مرافعته عبر مقدمة نظرية لمجموعة قصصية وعبر المجموعة نفسها « أشباح أبطال » .

« أشباح أبطال » :

في العالم القصصي الذي تقدمه مجموعة مطاع صفدي (« أشباح أبطال » - ١٩٥٩) ثمة - من الناحية المضمونية - محوران : الوجودية والقومية . واذا كان الدكتور حسام

الخطيب (٢) يرى في تجاوز هذين المحورين نوعاً من « المزاجية »
فان الاقرب الى الصواب أن نعتبرهما وجهي عملية واحدة ،
وانعكاساً ، ايديولوجيا في مجالين متقاربين - الفلسفة والسياسة -
لجوهر واحد هو البرجوازية الصغيرة ، ذلك أن تضخم الذات
الفردية عند البرجوازي الصغير انما هو الوجه الآخر لتضخم
« ذات الامة » ، كما تفهمها البرجوازية الصغيرة . وكما هو
معروف ، فان « فيخته » (١٧٦٢ - ١٨١٤) الذي كان أباً
للقومية الالمانية كان كذلك أباً للوجودية الالمانية .

تكاد أكثر قصص « أشباح أبطال » أن تكون مصوغة بضمير
المتكلم ، وغالباً ما يكون هذا المتكلم شخصية منفردة ، بذات
متورمة ، متحسسة قومياً ، وضائعة ذاتياً . ومن هنا نفهم لماذا
تكثر في قصص الصفدي العبارات السياسية والخطب الدعائية
التي لا تحسد عليها أية قصة قصيرة . وفي الوقت نفسه تكثر
عبارات الموت واليأس والملل كما تكثر الحوارات والمباحثات
الفلسفية الوجودية حتى مع الحبيبة . والطريف ان أحد
الشخصيات القصصية التي تقدم على انها شخصية عامل
[قصة : « مفتاح الاقفال »] لا تختلف في أسلوب حياتها وتفكيرها
عن أي مثقف وجودي . من هنا ، كذلك ، نفهم لماذا تتكرر في
القصص كلمات « مفاهيم » مثل : (البراءة ، الطهارة ، البكارة ،
العذرية ، الخطيئة) وفي الوقت نفسه كلمات : (الموت ، التشرذ ،
الحرية ، القلق ... الخ) . انه البرجوازي الصغير (الشرقي)
وقد قرأ سارتر حديثاً .

كتبت هذه المجموعة كتطبيق لنظرية « لا يمكنها أن تنضوي
تحت صنف أو مذهب يعدي به الفكر العربي من فكر آخر أوروبي
له مبرراته الحضارية والاجتماعية » (٣) . وواضح ان مطاع صفدي
كان يسقط أفكاره الخاصة على القصة العربية ككل ، لكن المقدمة

(٢) حسام الخطيب - سبيل المؤثرات الاجنبية وأشكالها في القصة السورية -

دمشق - ١٩٧٤ .

(٣) مقدمة مجموعة أشباح أبطال .

— النظرية ليست مهمة بقدر أهمية القصص — التطبيق — طالما ان مجال اهتمامنا هنا القصة القصيرة تحديدا وليس نظرياتها . فلقد قدمت قصص « أشباح أبطال » ، عالما قصصيا ، جديدا حقا ، يعكس ، وبصدق ، الفكر الوجودي — القومي ، أي ايدولوجية الطريق الثالث للبرجوازية الصغيرة ، فالشخصية القصصية عند مطاع صفدي لها بعدان : بعد الفردية المتضخمة وبعده الشوفينية التي ترفض أي تأثير خارجي . وتكون المفارقة الهزلية حقا ، ان هذه الذات التي ترفض أي تأثير خارجي انما هي مسخ مشوه لذات مستوردة — ايدولوجية وأديبا — ، من الادب الفرنسي الوجودي .

ان هذه المفارقة هي مما يجعلنا نعتبر « أشباح أبطال » انعكاسا صادقا للجو العام للبرجوازية الصغيرة الصاعدة آنذاك ، ولفئتها المثقفة خاصة ، ومن هنا يكون بدهيا أن تصاغ أكثر القصص بضمير المتكلم ، وأن تكثر الخطب الحماسية . ان البرجوازية الصغيرة تباهي بذاتها فرديا وشوفينيا ، لكن دون تحديد واضح لحدود شخصية تعرض ، بل يستعاض عن الشخصية المحددة المعالم ، وعن الحدث ، بمناخ نفسي عام . ومن هنا فان « القصة العربية » التي دعا (ونظر) اليها وحاول كتابتها مطاع صفدي لم تنتج في التطبيق العملي — القصصي سوى قصص عن مثقفين برجوازين صفار يعكسون الوضع المتأرجح — لطبقتهم — بين الصعود والهبوط ؛ ولهذا يغطون الحقيقة الصعبة بمشكلات ان لم تكن وهمية فليست بذات أهمية . وبهذه المناسبة فلنسمع بماذا ينصح أحد شخصيات — القصة العربية — والتي لا تقبل أي تأثير خارجي ، صديقه :

« أتحبين القراءة ... وبهذه المناسبة ماذا ستختارين بعد الثقافة العامة ، أنصحك أن تدرسي لغة أجنبية ، الادب الفرنسي أو الانكليزي ، الادب الفرنسي خاصة ينسجم مع مزاجك — فما رأيك ... أنت سمعت بالفلسفة الوجودية ، بقصص سارتر وكامو ... انها تتحدث عن التشرد ، والتشرد العبقري الخاص بالفرد المتوحد ، لم يبق لانسان العصر مهرب ما » [قصة : « زاوية في

العالم» [. تأسيسا على ما تقدم ، يمكن اعتبار محور الشخصية القصصية عند الصفدي على « الذات القومية » والذات الضائعة – انعكاسا لوضع البرجوازية الصغيرة آنذاك وهي في مركز السيطرة لكنها كذلك في فراغ عقائدي .

ان مطاع صفدي يشابه عادل ابا شنب في « عدم التحديد والتمركز » بالنسبة للقصة ، لكن الصفدي يمتاز عن أبي شنب في أنه استطاع رسم مناخ نفسي لقصصه وشخصياته بصورة بات معها عدم التحديد مسوغا ضمن منظور الرؤية الفكرية لهذه القصص ، ان قلق شخصيات الصفدي مسوغ تماما ضمن حالتها الوجودية . يلاحظ عند الصفدي ، كذلك ، لغة وصفية انشائية ، وقاسية ، وهي لغة يمكن اعتبارها سلفا شرعيا للغة القصصية التي سيكتبها فيما بعد هاني الراهب وحيدر حيدر . وعلى كل فان « الوحيد » (٤) والعبقري المتفرد قريبان من بعضهما اقتراب اللغة ذاتها عند هؤلاء الكتّاب .

« عالم مسحور » !

دون مقدمات عقائدية ، أو محاولات في التنظير للقصة القصيرة ، ومثل طلقة ، هي الاولى والاخيرة ، يرسم محمد حيدر في مجموعته القصصية (« العالم المسحور » - ١٩٦٢) عالما ورؤية قصصية متميزين ، عمادهما القلق والتوتر النفسي . ولهذا ، فان بطل احدي القصص - « المتفرج » - يدخل ، مثل أي بطل وجودي يحترم فلسفته ، أحد المقاهي ليصطدم بالحاجز الذي يفصله عن الناس ، لنسمعه يفكر : « ... فالتفت نحوهم وبودي لو أقوم فأمسك بتلابيبهم وأحطم جماجمهم وأصفع تلك الوجوه المستطيلة ليعلموا أي انسان يقبع في كيان ذلك الذي يضحكون عليه ، ولكنني أفيت عيونا مستديرة تحمق في بلاهة ، وعلى

(٤) الوحيد ، قصة لحيدر حيدر ، نشرت في الملحق الثقافي لجريدة الثورة - دمشق - السنة الاولى - العدد ٢٤ - تاريخ ٧٦/٨/١٩ .

أحداً لها يرسم فضول بليد . أدركت حينئذ أنهم لن يفهموا شيئاً مما سأقوله ، وإن كلامي لن ينفذ إلى رؤوسهم . . . تلك الصناديق العقيمة الفارغة وإنما سياتر ب كل شيء في دهاليز آذانهم الطويلة . أردت أن أفعل شيئاً من هذا ولكنني أحجمت ، فقد تذكرت أنني متفرج في الحياة لا ناقة لي في الأمر ولا جمل .

خرجت من المقهى ، ولكنني لم أستطع أن أكافح شعوري بالذل والمهانة وعاودني حقدى القديم . . . ذلك الحقد المريض ! فأخذت أخبط في الشوارع بحقد وقهر كنت أتسكع وحيداً . . ولا تعجبوا من ذلك ! فأنا إنسان غريب عن العالم ، غريب عن كل ما فيه ! أتفرج من بعيد على الحياة ، وأسلط على الناس أضواء مختلفة تضخم حماقاتهم . دون أن أشرك الآخرين في شيء .

كنت أريد من أعماقي أن أكون إنساناً اجتماعياً إلى أبعد الحدود ، إنساناً يحسن رد التحية ويتقن الرياء والمجاملة ، ويعرف مناسبات الزيارة ، وكيف يتكلمون مع إنسان يروونه لأول مرة .

أدركت ذلك ولكنني أعلم بأنني لا أستطيع ، فأنا وطواط يعيش في قوقعة مظلمة ، مليئة بالشوك والدموع ، ويتفرج من ثقب صغير فيها على المهزلة التي يسمونها « الحياة » أنها صنعة حزينة لا إنفعال فيها ولا مسؤولية . . صنعة قديمة تعود لعهد تكاد الذاكرة المتعبة لا تستقصي مداه .

ولكنني الآن ، وفي هذه اللحظة ، أستعيد كل شيء وأعرف الزمن الذي تكونت فيه .

يكاد هذا النص أن يحقق كل الخصائص الفكرية والأسلوبية لمجموعة محمد حيدر « العالم المسحور » ولن يصعب على القارئ أن يتقصى أصول ومنابع الأفكار الواردة ، فكتاب كولن ولسون - « اللانتمى » - نان قد ترجم عام ١٩٥٨ ، وكان محمد حيدر قد كتب دراسة متحمسة عن الكتاب في مجلة « الثقافة » الدمشقية . لكن ليس من الصواب اعتبار محمد حيدر مجرد كاتب يردد صدى كتاب معين . وربما كان الأصح أن نسأل : لماذا ترجم الكتاب هذا ، ولقي مثل هذه الاستجابة ؟!

هنا نعود الى الحاجة ، الوهمية ، للطريق الثالث - في المجتمع والفلسفة معا - لدى البرجوازية الصغيرة . فهذه الطبقة كانت تبحث عن ايدولوجية جديدة تلي طموحها « الثوري » ، في ازالة تركيبة الاقطاع - البرجوازية الكبيرة ، وتلي في الوقت نفسه طموحها « الرجعي » لفك حلفها مع الطبقة العاملة والفلاحين الفقراء ، وباقي طلائع الفكر الثوري . ومن هنا يكون الشخص - القصصي - القابع في جحره ، - مثل بطل دوستوفسكي - والذي ينظر الى العالم من ثقب (مثل بطل باربوس) ، والفاضب النزق مثل أي « بطل » وجودي ، ليس مجرد شخصية مستعارة من الادب الاوروبي أو كتاب اللامنتمي تحديدا ، وان كانت تصرفاته الخارجية تدل على ذلك ؛ ان هذه الشخصية ، ضمن ظروف اجتماعية محددة ، تصبح تجسيدا للأزمة الروحية والايديولوجية لطبقة صاعدة تفتش في خضم الصراع الطبقي الايدولوجي عن موطئ قدم عقائدي ، وتكون المفارقة ان هذه الطبقة التي ترفع راية العروبة عاليا ، تستعير فلسفتها ومثالها الادبي من الغرب الامبريالي ..

كان مطاع صفدي قد أسبغ على عالمه القصصي الوجودي ، مسحة سياسية ، أما محمد حيدر فانه لم يفعل هذا بل اكتفى بعرض الازمة الروحية - العقائدية للبرجوازية الصغيرة ، دون الوقوع في مفارقة فكر الصفدي (أهداف عامة - شخصية فردية) . ان محمد حيدر يحاول « رفع » القلقة الاقتصادية والسياسية للبرجوازية الصغيرة الى مستوى القلق الكوني - الوجودي - . ان ما هو اجتماعي يتلبس زياً فلسفياً مجردا بعيدا عن الواقع - السياسة - ومن هنا فان العالم القصصي لمحمد حيدر ، وضمن اطاره هذا ، يبدو أكثر صدقا واقناعا من عالم مطاع صفدي أو من تلك العوالم التي ستحاول فيما بعد عقد مصالحة ما بين الوجودية والماركسية فتكون النتيجة فوضوية ليس الا .

من الناحية التقنية يقدم العالم القصصي لمحمد حيدر مناخا وجوديا - نفسيا متوترا ، مصوغا بضمير المتكلم - هذه الصيغة العزيزة على كل وجودي - . والشخصية القصصية في عالم حيدر

غالبا ما يقبض عليها في « الآن » ، أي في لحظة قلق متوتر وحاضر . ان القلق والتوتر النفسي يجب أن يسجلا في « الآن » والا تحولت للحظة الآنية الى مجرد ذكرى باهتة ، فتفقد توترها . ومن هنا فان هذا العالم كله بدا وكأنه تسجيل للحظة زمنية واحدة هي اللحظة الحاضرة لثقف برجوازي انفرد بنفسه في غرفة ضيقة يشرب ويدخن ويسجل مشاعره خلال هذه اللحظة ، بل ويحاول حل مشكلات الانسانية ومشكلاته الشخصية ، دفعة واحدة ، في هذه اللحظة . وبهذا فان هذه اللحظة ترتفع لتصبح رمزا دالا على « لحظة » اجتماعية - نفسية عامة - على وضع طبقي معين ، وذلك عندما نعرف أصول هذه الشخصية ، وأصول أفكارها .

تنسب شخصيات محمد حيدر القصصية - وهي في جوهرها شخصية واحدة في لحظة واحدة - الى جيل جديد كان قد خرج أواخر الخمسينات من بيئته الريفية الفقيرة ثم تعلم و « توظف » ورأى المدينة ، لكنه كان قد فقد « طفولته » البعيدة الفقيرة ، ولم يجد غناه ومطامحه ، كبرجوازية المدينة التي رآها مجددا . ولهذا فان هذه الشخصية ، في لحظتها تلك المعلقة ما بين الريف والمدينة ، الطفولة والرجولة ، الماضي والحاضر ، في تلك اللحظة المعلقة ضاعت هذه الشخصية الاجتماعية ، فضيعت معها الشخصية القصصية ، وهربت الشخصيتان - الاجتماعية والقصصية - الى السكر والتسكع ووقعت أسيرة وضع نفسي متوتر . فهذه الشخصية الاجتماعية - القصصية تدين جهل الناس وتخلفهم لكنها تدين العلم كذلك في مجتمع يحتاج العلم ؛ هذه الشخصية تهرب من الناس وتحن اليهم في الوقت نفسه ، تعشق الحياة وتحتقرها ، تعشق الموت والخلود ، تحن الى المدينة في الريف ، والى الريف في المدينة ، انها البرجوازية الصغيرة ترقص رقصتها المأساوية - الهزلية المكررة ما بين الحبلين الملتفين على عنقها . ان العالم القصصي لمحمد حيدر يعكس هذه اللحظة كمن يفاجئ رجلا ما ويصوره عاريا . ومن هنا أهمية محمد حيدر ، وأهمية مجموعته الوحيدة .

لم ير محمد حيدر أكثر من لحظة اجتماعية - نفسية

واحدة ، فكان من الصعب عليه أن يكتب أكثر من مجموعة ؛ ولهذا بدا هذا الكاتب وكأنه موهبة راحته ضحية للحظة اجتماعية - نفسية . أن هذه الموهبة القصصية لم تر الا السطح ، لم تر المجرى التحتي العميق ، حيث يجري التاريخ .

ان تركيز محمد حيدر على اللحظة الزمنية أكسب لغته سيولة الذاكرة وتلاعبها بالزمن ، أكسبها التدفق وأبعدها عن تلك الخطائية - الانشائية التي كتب بها مطاع صفدي . لكن محمد حيدر أدخل الى اللغة القصصية « لهجة اصطلاحية » قوامها القرف ، والتوتر ، والرفض . وهي « لهجة اصطلاحية » سوف تشيع فيما بعد .

يعلن مطاع صفدي ومحمد حيدر ، بالنسبة للقصة السورية ، بداية مرحلة « النكوص على الذات » والدخول في متاهات التجريد . فبدءاً منهما سوف تترد الشخصيات القصصية الى ذاتها ، وتخوض بدل الصراع الاجتماعي ، صراعاً نفسياً - يعكس بدوره ، لكن دون وعي كامل ، صراعاً اجتماعياً . بدءاً منهما سوف تبدأ الشخصيات القصصية في التحول الى رموز لقضايا ومشكلات فلسفية مجردة وليس شخصيات بشرية من لحم ودم ، بدءاً منهما سوف يرفض العالم الخارجي ، لكن باذعان ، أي لن يقاوم ، سوف يهاجم الماضي لكنه سيبقى في النفس ، سوف تهاجم المدينة لكن التسكع في شوارعها سيستمر ، بدءاً منهما سنرى البطل ، « البطل العبقرى » ، الفرد الوحيد ، جالساً في المقهى ، يكظم غيظه ، أو يتسكع في الشوارع والبراري لاعناً الحياة والناس الذين لا يمكن أن يفهموه على الرغم من انه « يتعذب » من أجلمهم .



بصوت ضعيف تقريبا ، وبلا ضجيج ، كان التيار الواقعي في القصة ما يزال يتابع دربه . فياسين رفاعية يرسم في مجموعته القصصية الاولى (« الحزن في كل مكان » - ١٩٦٠) عالماً قصصياً جديداً ، ومتميزاً عن الجو العام السائد آنذاك . انه عالم

قصصي عماده الاساسي بيئة مدنية عمالية ، بمشكلاتها الاقتصادية والنفسية . ان هذه البيئة منحت الشخصيات القصصية في عالم ياسين رفاعة تحديدا اجتماعيا واضحا . ان هذا التحديد الواقعي الاجتماعي للشخصية القصصية هو ما يجعل قصص رفاعة مختلفة عن الشخصيات القصصية الرائجة وقتها ، وهو ما يجعل شخصيات هذا الكاتب اكثر واقعية وحقيقية وصدقا من الشخصيات الوجودية . ان شخصيات هذه المجموعة لا تتحدث عن مشكلات غيبية او سياسية حماسة بل تتحدث عما تفقد ، عن حاجتها للحرية ، للخبز - والمجدرة - والحب .

كذلك ظهرت في هذه الفترة مجموعة ميلاد نجمة القصصية ، الوحيدة « الشريط الذي لا ينقطع » . ترسم هذه المجموعة ، بأسلوب غنائي - تصويري ، عالما ريفيا عذبا ، مما يجعل عالم ميلاد نجمة يقترب ، لكن بفنائية أكثر عذوبة ، من « المناديل البيض » لمواهب كيالي ، و « أخبار من البلد » لحسيب كيالي . ان الريف الفقير هو « مكان » عوالم هؤلاء الكتاب الثلاثة . في هذه الفترة كذلك ظهرت مجموعتان قصصيتان لفارس زرزور .

في غمرة التيار الوجودي العام ، بدا كل من ياسين رفاعة وميلاد نجمة وفارس زرزور كمن يسبح عكس التيار ولهذا فان صوتهما لم يسمع كما سمعت الاصوات الاخرى .

٧ - زكريا تامر

« ... أنا لست سوى مخلوق ما ضائع في زحام مدينة كبيرة قديمة ... لست دون جوان لا أملك سيارة ولا بناية شامخة في شارع لا يسكنه الفقراء ... جبهتي لم تلمس مرة سجادة مسجد ... لست بطل ملاكمة أو مصارعة ... صورتي لا يعرفها قراء الصحف والمجلات ... اشتغل ثماني ساعات ... أتعب ... أبتلع الطعام بسرعة عجيبة ... أذخن سجائر طائلي سرت غليظة ... أجلس في مقهى ... أشارك بحماس في مناقشات عقيمة ... أقامر بمبالغ ضئيلة ... أضحك ببلاهة ... أغازل فتيات ... أشتم الله ... أصادق مومسات ... أروي بحزن حكاية حبي ذات الختام الحزين ... أسمع سمفونيات سيبييلوس ... اقرأ كتابا ... أتسكع في طرقات لولبية ... أتجرع بنهم خمورا رديئة ، الليل بدونها كآبة مفاجئة ... انتهى . (مجموعة « سهيل الجواد الابيض » قصة : « سهيل ... ») .

١ - سهيل الجواد الابيض :

يكاد النص المتقدم أن يلخص الشخصية القصصية التي تطفئ على مجموعة زكريا تامر الاولى ، (« سهيل الجواد الابيض » - ١٩٦٠) . ففي هذه المجموعة ثمة انسان ما ، عاطل عن العمل ، ليس له علاقة تواصل بمن حوله ، بل هو في حالة اختلاف دائم مع من وما يحيط به ، ولهذا يحاول الهرب من الواقع الخارجي الى عالم يبنيه بنفسه ، قد تكون عناصر هذا العالم يومية وعادية ، لكنها باجتماعها لدى هذا المخلوق تؤلف

عالمًا شديد الخصوصية والذاتية ، وحين لا يكفي هذا العالم المؤلف من الأشياء الحياتية فان هذا « المخلوق » ، يلجأ الى الهلوسة والحلم ، لكن هذا كله لا يفيد ؛ اذ أن الشخصية الاجتماعية والقصصية معا ، تعودان لتصطدما بالواقع ، ان عدم امكانية الانفلات الحقيقي من الواقع ، والعيش خارجه ، مع وجود الرغبة في ذلك ، يؤدي الى توتر دائم وخصام مستمر مع الواقع الخارجي ، يأخذ شكل تجاذب بين طرفين هما : الذات والموضوع ، الفرد والمجتمع . ولما كانت مثل هذه الذات غير قادرة على ادراك علاقتها بالموضوع ، بالمجتمع ، فان علاقة التنافر ، التوتر ، تشتد ، وتبرز الشخصية القصصية في حالة انكفاء على نفسها ، ونكوص عن العالم الخارجي الى العالم الداخلي ، والى الاحلام . ومن الطريف ان هذه الشخصية القصصية ، عند زكريا تامر ، انما تبحث عن الخبز والجنس والحرية ، لكنها في الوقت نفسه تريد الحصول على هذه الحاجات دون علاقة اجتماعية ، انها تريد استقطاب العالم - المجتمع في ذاتها ، لا الانصهار في العالم - المجتمع .

ان هذه الحالة عند الشخصية القصصية أدت الى عالم قصصي مغلق ، ذي هموم كبيرة لكنها محصورة ضمن بوتقة جد ضيقة ، فالهموم الاجتماعية تتضاءل حتى تنكمش الى مجرد هم فردي ، لا علاقة له بالآخرين وحاجاتهم ومشكلاتهم .

من ناحية التكنيك القصصي ، أدت هذه الفردية ، المنكفئة على نفسها ، الى صوغ غالبية قصص هذه المجموعة عبر ضمير المتكلم ، وكما هو معروف ، فان صوغ القصة عبر ضمير المتكلم يكون - غالبا - معادلا لاسقاط الذات على الموضوع ، أي النظر الى الموضوع ، ليس كما هو وانما من وجهة نظر الذات فقط . واذا كان لذلك محاذيره ، فيمكن أن يكون له فائدة واحدة وهي ان تقديم العالم الموضوعي من وجهة نظر الذات ، يفتح الباب واسعا أمام الخيلة ، لتقدم العالم كما تراه . ان ذلك يفسح المجال لولادة اللغة الشاعرية الذاتية التي ترى في العصفور طفلا مذبح العنق . ان هذه اللغة الشعرية هي احدى اضافات زكريا تامر

الى تاريخ القصة القصيرة في سوريا .
لا تختلف الشخصية القصصية لدى زكريا تامر - في هذه المجموعة وفيما سيأتي - في جوهرها ، عن الشخصيات القصصية السائدة في فترة ولادتها ، وان كانت اكمل فهي تشابه شخصيات مطاع صفدي ومحمد حيدر ، من حيث فرديتها ، وانكفائها على نفسها ، ورفضها للعالم الخارجي . لكنها تختلف في أمرين هامين : أولهما ان الشخصية القصصية هي المركز في عالم زكريا تامر . ان زكريا تامر يختلف في هذا عن القصة السورية كلها قبله ، بدءا من عبدالسلام العجيلي ، مرورا بسعيد حورانية وانتهاء بمحمد حيدر . لقد أسقط زكريا تامر الحادثة من مركز القصة القصيرة ووضع مكانها الشخصية ، ولم يفعل مثل عادل أبي شنب ، الذي أسقط الحادثة ولم يستعص عنها بأي شيء ؛ والامر الثاني هو الرؤية العبتية ، العدمية ، والشاعرية لهذه الشخصية . ان هذه الشخصية ، في محاولتها الانسحاب من صراع العالم الخارجي ، ومن الفقر ، تصل الى حد الرغبة في النوم الابدي أو الموت . ان التوتر بين الذات والموضوع ، بين الفرد والمجتمع ، ينتهي لدى هذه الشخصية القصصية بالخروج من المعركة ، والتفوق ضمن الذات ، ينتهي برفض المعركة . لكن المشكلة ان المعركة مستمرة في الواقع . ولهذا يكون رفضها مجرد رفض وهمي ، وربما لهذا ، يستمر زكريا في الكتابة ليصل الى المجموعة الثانية .

٢ - ربيع في الرماد :

ينتقل زكريا تامر في مجموعته الثانية (« ربيع في الرماد » - ١٩٦٣) من ضمير المتكلم الى ضمير الغائب ، من الانا الى الهو ، اي من الذات الى الموضوع . ومع انتقاله التقني هذا ، فانه ينتقل انتقالا مضمونيا مرافقا . فالذات الفردية تغيب - ظاهريا - لتحل محلها الذات الموضوعية ، وقصص الشخصية الفردية تحل مكانها قصص رمزية عن مشكلات اجتماعية وأوضاع سياسية (ان قصة « الجريمة » - مثلا - ادانة رمزية من وجهة نظر الكاتب لنظام

(الوحدة) .

ان هذا الانتقال الظاهري - ولأنه ظاهري - لم يمنح المجموعة الثانية رؤية اجتماعية تستطيع تجاوز الرؤية الفردية - الذاتية - في المجموعة الاولى . كما ان هذا الانتقال لم يمنح الشخصية القصصية صفات ايجابية . فالسلبية ما تزال مهيمنة ، (باستثناء قصة واحدة هي : « ربيع في الرماد ») (١) ، والشخصية القصصية تدان وتعذب ، دون ان تكون مدنية ، واثارها بتهمة ملفقة . ومع هذا تستسلم الشخصية دون رغبة او قدرة على المقاومة . واذا كانت الشخصية القصصية تهرب ، في المجموعة الاولى ، الى عوالم من الخيال والوهم ، فانها ، في هذه المجموعة ، تستسلم للظلم الذي تتعرض له وتموت بطريقة بشعة دون مقاومة . ان مشاهد التعذيب والقتل ، بطرق مبتكرة ، تدخل قصص زكريا تامر بدءاً من هذه المجموعة . ولهذا يمكن القول ان زكريا تامر غير وطور اداته في مجموعته الثانية ، لكن دون ان يغير من طبيعة شخصيته القصصية ، ومن موقفها الاجتماعي . فهذه الشخصية ما تزال سلبية غير قادرة على الدخول في عراك مع العالم الخارجي الذي تتوهم انه ما وجد الا ليسحقها . ومن هنا فان الكاتب يتابع تركيزه حول محور هذه الشخصية ويبدأ برفعها من مستوى الواقع الاجتماعي الى مستوى الرمز ، ان المدلول الحقيقي لهذه الشخصية ولصراعها ، سوف يتكشف جلياً في « الرعد » .

٣ - الرعد :

في المجموعة الثالثة (« الرعد » - ١٩٧٠) ينتقل الكاتب انتقالاتاً مهماً آخر . فمشاهد التعذيب والقتل التي وضع بدورها في المجموعة الثانية ، سوف تكون المركز في الرعد ، وسوف

(١) يرى محمود عبدالواحد السلب حتى في هذه القصة - ملحق جريدة الثورة الثقافية .

يتحدد طرفاً عملية التعذيب والقتل بين حدين هما : الشخصية السلبية التي رأيناها في المجموعتين السابقتين ؛ ثم الشرطة ، والآخر عموماً .

شخصية الشرطي هي الجديد ، وهي الانتقال المهم في « الرعد » وفي عالم زكريا تامر القصصي عموماً . فهذه الشخصية ذات وجود واقعي - موضوعي لكنها في العالم القصصي لهذا الكاتب تكتسب أبعاداً جديدة ، شبه أسطورية ، وشبه فلسفية . فهي ، من ناحية ، تطوير للقوة المقابلة والمعادية للفرد ، تلك القوة التي رأيناها سابقاً . ومن هنا تبدو وجهاً من وجوه الموضوع - الواقع الخارجي ، الذي تدخل الذات الفردية في عراكه ضده . ضمن هذا السياق التطوري في عالم زكريا تامر القصصي يمكن اعتبار الشرطي رمزاً للموضوع ، للعالم الخارجي ، للمجتمع . لكن نظراً للوجود الواقعي للشرطي في المجتمع ، ونظراً للظرف الاجتماعي الذي كتب فيه زكريا تامر قصصه ، برزت إمكانية تفسير الشرطي على أنه رمز للنظام السائد سياسياً ، والمعادي للإنسان . إن شخصية الشرطي في هذه المجموعة تقف على حدي التفسيرين هذين ، وتقبل كليهما ، مع العلم أن هذين التفسيرين لا يتناقضان بل يكملان بعضهما . ذلك أنه أمر طبيعي ، بالنسبة للكاتب ، أن يأخذ واقعا موضوعياً ، ويرفعه إلى درجة الرمز الفلسفي ، أي أن يخلق عالماً رمزياً معتمداً في عناصره الأولى على عناصر الواقع الموضوعي ، الخارجي ، وذلك هو ما فعله كافكا بالضبط ، وذلك هو عالم زكريا تامر عموماً . إنه الواقع مرفوعاً إلى سماء الأسطورة ، إنه المعقول وقد نسج منه اللامعقول . إن هذا المزج الفني ما بين الشرطي الواقعي والشرطي الأسطوري ، الرمزي ، وهذا الانتقال من الواقع إلى الأسطورة - الرمز ، ومن الرمز إلى الواقع ، عبر عنه فنياً بالانتقال من اليقظة إلى الحلم إلى الموت ، ومن الحدث ، الذي يبدو واقعياً ، إلى دلالاته التعبيرية ، ومن الحدث - النشر ، إلى التعبير - الشعر .

لكن ، ومع ذلك ، يبقى السؤال الأساسي قائماً ، من هو هذا الشرطي ؟! هل هو الشرطي العادي أم هو الشرطي الرمزي ؟!

هل هو ذلك الانسان العادي ام هو ذلك الرمز لنظام سياسي معين ، ام هو رمز لقوة ابدية معادية للفرد؟! ان « سفر تكوين » زكريا تامر يجعلنا اميل الى تفسير الشرطي تفسيراً ميتافيزيقياً ، اي كما يقدمه الكاتب . لنقرأ :

« في اليوم الاول خلق الجوع
في اليوم الثاني خلقت الموسيقى
في اليوم الثالث خلقت الكتب والقطط
في اليوم الرابع خلقت السجائر
في اليوم الخامس خلقت المقاهي
في اليوم السادس خلق الغضب
في اليوم السابع خلقت العصافير وأعشاشها المخبأة في الاشجار
وفي اليوم الثامن خلق المحققون فانحدروا توأ الى المدن
وبرفقتهم رجال الشرطة والسجون والقيود الحديدية » -
« الرعد » - قصة : « الذي أحرق السفن » .

اذا كان الله قد خلق العالم في ستة أيام ، وفي اليوم السابع استراح ، كما في سفر التكوين (٢) ، فان عالم زكريا تامر قد خلق في سبعة أيام وبعدها ، في اليوم الثامن ، اي خارج حدود الاسبوع ، تأتي قوة مفارقة - خارج مقياس الزمن الاسبوعي - لتعتقل العالم . ان هذه القيود موجودة مع وجود العالم وهي ضد العالم . وهكذا نصل الى الراي الفلسفي المعروف حول جوهرية الشر وازليته وربما انتصاره .

ان ما تقدم يجعل المرء يميل الى تفسير شخصية الشرطي لا على انها ممثلة لنظام سياسي ، او وضع اجتماعي معين ، بل باعتبارها رمزا لقوة حائلة في هذا الوجود ، لشر ازمي ، قوة معادية للفرد ، قد تكون المجتمع نفسه ، والتمردات القليلة ضد هذه القوة - الكونية - الاجتماعية - القانونية - مصيرها الموت كما في قصص « عباد الله والشرطي وخضراء » . ضمن هذا المنظور تفهم

قصة مثل « النابالم النابالم » حيث العداء يكون بين أحمد وصاحب البناية رمزا للعداء بين الفرد والمجموع . اذ أن صاحب البناية يتكلم باسم الجميع ويطرد صديقه أحمد ، ولهذا فان أحمد يتمنى لا تدمير صاحب البناية بل تدمير المجتمع كله ، لا بعلاقاته ، بل بوجوده (٣) .

ان عالم زكريا تامر يقدم معادلا أدبيا رمزيا لوضع اجتماعي معين ، لكنه ، برفعه الوضع التاريخي المحدد الى درجة المطلق ، انما يسلب عالمه القصصي ما كان قد منحه اياه من روعة . فاذا كان العالم القصصي لزكريا تامر يصف الظلم وصفا صادقا رائعا ، فانه يقول كذلك ، ان الظلم مستمر الى الابد . لقد انفلتت قصص زكريا تامر من اسار الواقع المرير ، لكنها انطلقت في اتجاه أكثر مرارة ، لقد وصل الكاتب الى الرغبة في تدمير الحياة ككل كما في قصة « الرعد » بالذات . واذا كان عالم زكريا تامر قائما على الشخصية المظلومة الفقيرة ، فانه يضيف رأيه في أن هذا الظلم سوف يستمر طالما الحياة مستمرة ، لذلك لا منجاة الا في الوهم أو الخيال أو الموت . ومن هنا يبدو عالم زكريا تامر القصصي أشبه بصورة فوتوغرافية لمنظر بائس ، وليس شبيها بفيلم متحرك انه يقدم معادلا لوضع اجتماعي معين ، لكنه يخطئ اذ يقول : هذه هي الحياة ، كانت وستظل هكذا . ان استحضار الشخصيات التاريخية ومحاكمتها وتعذيبها ، في قصص زكريا تامر ، انما يعني أن العذاب مستمر أبديا . هكذا تستمر الحياة في عالم زكريا تامر : الفقراء يجوعون ، والاغنياء يشبعون ، والشرطة تقبض على الناس ، ولا خلاص ، الا الخلاص الموهوم خارج الواقع . انها رؤية عبثية ، رؤية صادقة بقدر ما تصف وضع اجتماعي معين ، خاطئة بقدر ما تتعامى عن الحركة التاريخية - الاجتماعية ، انها رؤية نتيجتها العملية الوحيدة تسويغ الظلم الواقع ، واكسابه صفة القانون الكوني . وبهذا تكتمل الدورة

(٣) في مستوى ثان لقراءة هذه القصة يمكن فهمها على انها ادانة للاخلاق الاجتماعية المتخلفة .

الفنية لعالم زكريا تامر ، ويعود هذا العالم القصصي الى حضان الطبقة التي أنتجته ، وان بدا ظاهريا انه يحاربها . فهذا العالم القصصي العاكس لسيطرة البرجوازية الصغيرة ، انما يدور في فلكها ، لكن بطريقة يبدو فيها وكأنه ينفلت خارجها ، وتلك مقدرة زكريا تامر الفنية . لكن تلك مأساته كذلك .

من « سهيل الجواد الابيض » الى « الرعد » توضحت معالم الشخصية القصصية ، لدى زكريا تامر وتوضحت حدود عالمها المغلق ، انها شخصية فردية تخوض حربا ضد المجتمع ككل . ولما كان النصر في مثل هذه الحرب مستحيلا وهذه الشخصية القصصية تعرف ذلك ، فانها تنكفيء على نفسها ، وتلجأ الى الاحلام والهوسات ، بل الى الرغبة في الموت ؛ الموت الفردي ، وموت العالم . ان شخصية زكريا تامر القصصية في « الصهيل » ، هي نفسها شخصيته في « الرعد » وعالمه القصصي - جوهريا - هو ذات العالم لكنه عبر الرحلة القصصية ازداد وضوحا ولذلك ازداد عبثية وازداد سوداوية ، في واقع اجتماعي ، وأحداث اجتماعية تساعد على انتشار مثل هذه الرؤية ، اذا ما نظر اليها على انها أوضاع وأحداث حددت مصير المجتمع العربي والانسانية نهائيا ، ان مجموعة « الرعد » من اكثر الرؤى سوداوية لمرحلة ما بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ لكن هذه الرؤية تقدم على اساس انها رؤية عامة ، رؤية للوجود .

٤ - دمشق الحرائق :

تضم مجموعة « دمشق الحرائق » ١٩٧٣ قصصا تعود الى أعوام متباعدة منذ أواسط الستينات الى أوائل السبعينات ، ومن هنا فان أهمية هذه المجموعة تكمن في أنها تقدم في كتاب واحد مجمل الخطوات التي سار عليها الكاتب في رحلته القصصية ، وتسهم في توضيح جوانب عالمه القصصي ، كما انها تسهم كذلك ، في اضافة بعض « اللمسات الاخيرة » على هذا العالم الذي تعتبر « الرعد » جلاءه الواضح . فنهائيا تتوضح في « دمشق الحرائق »

الفكرة ، القضية المركزية في عالم زكريا تامر القصصي ، وهي : الفرد وحيدا ضد المجتمع ، مسحوقا من المجتمع ، الفرد الاليف الطيب الباحث عن الحب والخبز والحرية ، مسحوقا باقدام المجتمع الشرير ، هذا المجتمع الممثل بالشرطة والناس العاديين . لناخذ مثلا على ذلك قصص : « البستان » و « الشجرة الخضراء » و « موت الياسمين » و « الخراف » ... وغيرها .

تعليق عام :

من عناصر العالم الواقعي ، يبني زكريا تامر عالما غير واقعي ، وغير معقول ، عالما يمكن اعتباره معادلا فنيا لوجهة نظر الكاتب الفلسفية - الاجتماعية حول العالم الواقعي والمجتمع . فالعلاقات في هذا العالم القصصي هي علاقات التعذيب والقتل والاحلام واليأس البشري . وحدا هذه العلاقات هما : الفرد والمجتمع ، الفرد مقابل المجتمع . ان هذه العلاقات بلا معقولية الصورة التي عرضت بها تكون صورة معادية للعالم الواقعي كما يفهمه الكاتب ، اي انها تمثل رؤية الكاتب الخاصة للحياة والمجتمع . فالعشبية في هذا العالم القصصي انما هي وجهة نظر ورؤية للحياة الاجتماعية والانسانية ، على اساس انها - الحياة - عبث ولا معقول(*) ، ومن هنا ، وضمن هذه الرؤية العشبية اللامعقولية ، يبدو الفرد ضحية في عالم شرير وقاس . ولهذا فان الفرد في سفر تكوين جديد تقدمه قصة « اقبل اليوم السابع » - (« دمشق الحرائق ») يدمر نفسه تماما مثلما يدمر نفسه في قصة « رجل غاضب » كرمز لتدمير الحياة . واذا كان الله قد خلق العالم في ستة ايام وفي اليوم السابع استراح كما في التوراة ، فان الغراب في هذه القصة (« اقبل اليوم السابع ») « حطَّ على غصن أخضر من اغصان شجرة النارنج المزروعة في البيت » . وهكذا ، ما ان اكتمل

* سبق أن أوضحنا ان مصدر رؤية زكريا تامر هذه تساوة الواقع الذي انتج هذه القصص .

الوجود حتى دخل الشر في صلبه ، في اكتماله . ففي اليوم السابع يبدأ العالم ، وفي اليوم السابع يبدأ الشر كذلك .

ان زكريا تامر ينجح نجاحا باهرا عندما يصور الواقع الاجتماعي المؤلم الراهن . لكنه يخفق عندما يستخلص الدلالة الفلسفية لهذا الواقع الذي صورته . وربما يكون السبب في ذلك انه لا يصور الا الواقع الاجتماعي - النفسي للذات البرجوازية الصغيرة في مرحلة سيطرتها ، وفراغها العقائدي في الوقت نفسه . ان زكريا تامر يصور الواقع جيدا لكنه يبقى ضمن اساره ؛ انه يعكس الواقع ولا يمثل ، يعكس كمرآة ما هو آني ، لكنه يخطيء اذ يعتبر ان الانبياء دائمين ، وان ما يراه الآن هو الوجود منذ وجد والى ان ينتهي ، ربما بقنابل ذرية يلقيها فرد نازي من يديه . انه يعكس الحاضر وقد تجدد ، ولا يتمثل الحركة التاريخية بجريانها . ان الشخصية القصصية ، في عالم زكريا القصصي ، وحيدة في فراغ كوني وليست عضوا في جماعة ، ولهذا يسيطر الجمود في هذا العالم القصصي وتنعدم الحركة ، ينعدم الصراع الدرامي ، صراع الانسان مع الواقع في سبيل بناء عالم افضل .

أزاء هذا الميل للتجريد ، وأزاء هذا الهرب من الواقع الى عوالم أخرى ، وأزاء هذه اللغة الشاعرية ، كان طبيعيا أن يتوجه زكريا تامر الى عالم الاطفال (*) . فبعد أن كان زكريا تامر يكتب عن الاطفال في مجموعاته السابقة (« الرعد » ، « دمشق الحرائق ») بدأ أخيرا يكتب للاطفال . وربما يجد زكريا تامر في عالم الاطفال راحة له من العالم الواقعي ، عالم الكبار ، بقساوته وتعقيداته ، بحاضره ومستقبله ، بفقره وأمله .

كتب محمود أمين العالم عن « عالم هيربرت ماركيز » قائلا (٥) : « انه حلم يقظة لبرجوازي صغير يعاني الحرمان في

* صدرت لزكريا تامر مجموعتا قصص للاطفال :

- لماذا سكت النهر - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٣ .

- قالت الوردة للسنانو - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٧ .

(٥) محمود أمين العالم - ماركيز أو فلسفة الطريق المسدود - ص ١٦٣ .

دار الاداب - بيروت ١٩٧٢ .

مجتمع قمي دميم « . ان هذا الوصف لعالم ماركيز الفيلسفي
ينطبق كذلك على العالم القصصي لـ زكريا تامر (*) .

* صدر لـ زكريا تامر عام ١٩٧٨ مجموعة قصصية جديدة هي « النمر في اليوم
العاشر » - بيروت - دار الاداب ، وفيها يتابع تاصيل رؤيته مع اضافة
جديدة تتبدى في « السخرية السوداء » من واقع يزداد قسوة .

٨ - وليد اخلاصي

١ - « قصص » :

مثل مجموعة زكريا تامر الاولى (« سهيل الجواد الابيض » - ١٩٦٠) كانت مجموعة وليد اخلاصي الاولى (« قصص » - ١٩٦٣) صوتا جديدا وأصيلا في القصة السورية القصيرة . واذا كانت « الصهيل » تقدم « مخلوقا » محروما ونزقا يتسكع في الشوارع ، فان « قصص » تقدم حالة الانكفاء على الذات - لهذا المخلوق - وقد تجللت بالحزن الشاعري وأسى اليأس المطلق . ان الحالة المعروضة في « قصص » هي حالة عالم مغلق ، ضمن جدران أربعة ، معبأ بالاسى ، عبر لغة شاعرية ، هادئة ، لا ارتفاع في صوته ولا صراخ - قصص : « بعد الظهر الميت » ، « شتاء النعمة » ، « لوحة زيتية على الرف » ... الخ .

ان هذه المحاصرة للشخصية القصصية ضمن مكان مغلق - غرفة - مقهى - حديقة مسورة - ... الخ - انما هي وجه آخر - تقني - لانغلاق الذات على نفسها ، ومحاصرتها ضمن عالم داخلي - نفسي - مفصول عن العالم الخارجي . ومن هنا فان محاولات الاتصال بالآخرين تكون مخففة ، وتبقى الشخصية القصصية داخل قوقعتها - غرفتها - ذاتها - تجتر أحزانها وبأسها . ففي المرة الوحيدة التي خرجت فيها هذه الشخصية من غرفتها الى مصيف ، - صلنفة - [ان هذا التحديد لاسم المصيف هنا يعني تحديد الواقع الخارجي] اُصيب بخيبة الامل ، فالقمر الذي انتظر حتى الفجر لم يظهر !

ان هذا التقوقع على الذات ، ضمن غرفة محدودة ، يجعل

الشخصية القصصية تبدو ، وكأنها أسيرة ذنب ، أو عجز ما ، يجعلانها تتوارى عن عيون الناس ، وتعجز عن الاتصال بهم . لكن هذا التوقع يؤدي الى نتيجة طبيعية - سواء في الواقع ، أو القصص - الى نتيجة معروفة انها الهلوسات والكوابيس وأحلام اليقظة ، وهذا ما سيبدو بشكل أوضح في المجموعات القصصية التالية .

٢ - « الطين » :

من بين جدران أربعة في « قصص » تنتقل شخصية وليد اخلاصي القصصية في (« الطين » - ١٩٧١) الى عالم يبدو أرحب ، لكنه في الحقيقة هو نفسه ؛ ذلك العالم المحاصر ، والمفصول عن الطبيعة والعالم كما في قصة « الطين » ، وكأنها تقول بذلك انها لم ولن تتخلص من سجنها الابدي . ان الطين لا يحيط بهذه الشخصية فقط بل يحيط بالمدينة كلها ، أي بالعالم كله ، وبعبارة أخرى ، فان الوجود الانساني كله غائص في الطين ، (الطين رمز فلسفي قديم لسجن الروح الانسانية) .

ضمن هذا السجن الطيني ، يبدو طبيعيا أن - تفرق - هذه الشخصية « الفارقة » في الطين أو في مقهى (قصة « ٢ سم من الملل ») في أحلام يقظة دائمة ، حيث تجري داخل مخيلة هذه الشخصية (التي ترأب ذاتها من ذاتها) ، حوادث هي في التحليل الاخير تعبير عن العجز عن المشاركة في الحوادث الواقعية .

ضمن سياق هذا الفهم ، يبدو طبيعيا أن يسير رجل في الشارع ، وراء رجل آخر ، متمنيا - الاتصال - به ، ثم لا يفلح (قصة : « الوجه والظف ») . ان هذا أدى الى تحول الشخصيات القصصية ، وبالتالي الاجتماعية ، الى بيادق على رقعة شطرنج ، كل بيدق محصور داخل مربعه - ذاته - (قصة : « أربعة أبطال للشطرنج ») .

في مجموعة « الطين » يفقد وليد اخلاصي تلك اللغة الشعرية . ان هذا - كان انمكاسا لتحرك هذه الشخصية - لكن

ضمن سجنها - ومحاولتها السير من حالتها الى حالة العالم ككل . ان هذا - التحرك - سوف يجعل عالم هذه الشخصية يهتز ، ليفقد بذلك حزنه الشعري - الى الابد : وليحل مكان الهدوء القلق والكوابيس فالخروج الى - العالم - لكن ضمن سجن الذات ، سيظهر هذا العالم ككابوس لا معقول . ان ضغط الواقع الخارجي سوف يتحول الى ضغط - في - الذات .

٣ - « الدهشة في العيون القاسية » :

منذ « تراب الغرباء » القصة الاولى في (« الدهشة في العيون القاسية » - ١٩٧٢) ، يدخل وليد اخلاصي عالم الكوابيس والمداخلة ما بين المسرح والواقع - الوهم والحقيقة - حتى أن - المسرحية - تمتد الى الواقع ، ليصبح هذا الواقع نوعا من المسرح ، عبر كابوس يقدم بتقنية تكاد تبدو واقعية . ومن هنا يبدو طبيعيا ان يكون قائد السيارة ، - البولمان - في القصة الثانية « مجنون الجمهورية الملونة » - مجنونا : ان هذا العالم المسرحي يقوده مجنون . وهكذا تكمل القصة الثانية الاولى لتأتي القصة الثالثة ، وتطلق الدائرة . فاذا كان العالم مسرحية ، هزلية يقودها - يخرجها - مجنون ، فأمر طبيعي أن تكون الحياة نقطة - من الحياة الى الموت ، وأمر طبيعي كذلك ألا يوجد مخرج من هذه الدائرة - الحياة ، وأن يظل الانسان ماشيا « بمحاذاة الحدود المرسومة عادة على الخرائط والتي بدت لي وكأنها لعبة الصراط المستقيم الوحيد الممكن لي أن ألعبها » . (قصة : « لعبة الخطوط الوهمية ») .

ان هذه الرؤية الكابوسية - العبثية ، سوف تؤدي الى تضيق حلقة الحصار ، فمن الجدران الاربعة التي تحاصر الشخصية ، الى الذات نفسها وقد حوصرت ضمن نفسها . هكذا تنتقل الحالة والشخصية القصصية . ان الحالة الجديدة - الحصار داخل النفس - سوف تؤدي الى استرسال أطول ، وأكثر غرابة في كوابيس ورؤى مفزعة . فالذات المنكفئة على نفسها،

تنسج ما تشاء من تهاويل وأحلام يقظة بأئسة دون رقابة العالم الخارجي ، مع أن هذه الكوابيس ناشئة عن العالم الخارجي ، عن - العلاقة - غير الصحيحة بهذا العالم ، أي انها ناشئة عن ضغط العالم الخارجي من جهة ، وعن عدم القدرة على فهم هذا العالم ، من جهة ثانية . ان الشخصية تعكس - في ذاتها - العالم الخارجي ، ولا تتمثله ، والكابوس يصبح صورة للوجود ، بكامله ، وقد انضغط في الذهن .

ان هذه الحالة الجديدة ، سوف تجعل أكثر قصص « الدهشة في العيون القاسية » مجرد أحلام يقظة لشخصية عصابية فقدت القدرة على الخروج من حالتها والتوجه نحو الخارج ، كما أن هذه الحالة سوف توصل بعض القصص الى حد الغرابة المفتعلة .

من هذه الحالة ، يعبر وليد اخلاصي الى مجموعته (« التقرير » - ١٩٧٣) وقد اكتملت محاصرة الذات ضمن قوقعتها . ولهذا ، فإن محاولة التعبير عن « الهم الاجتماعي » في « التقرير » وضمن الرؤية القصصية المعروضة سابقا ، ستبدو واقفة في مفصل حرج ، في مفارقة هي الاستحالة بعينها .

٤ - « التقرير » :

في قصص « التقرير » يحاول الكابوس أن يجد مسوغه الاجتماعي ، أي أن يجد مسوغه ومسببه في الواقع الخارجي ، فسوق « المدينة » المعروف في حلب ، بعلاقاته التجارية والدينية ، هو الإطار الذي يعرض من خلاله الكابوس ، كما في قصة « أحلام المسيح » . لكن هذا الإطار الاجتماعي للكابوس لم يستطع أن يخفي واقعة أن هذا الكابوس هو انعكاس - مجرد انعكاس - للإطار الاجتماعي في ذات انقسمت - فصام - على نفسها (بفعل هذا الواقع) . أن الكابوس ما يزال يقدم ، لكن ضمن المعطيات السابقة نفسها ، على الرغم من أنه يحاول التقدم خطوة الى الامام ؛ يحاول الخروج من قوقعة الذات ، ظاهرياً . فمكونات

الكابوس في قصص « التقرير » اثنتان : سلطة غير مسوغة ، وغير مفهومة ، تعتقل وتعذب فردا غير مذنب — هنا نعود الى كافكا والى زكريا تامر — لكن ذلك كله انما يجري في أحلام يقظة الشخصية ، وليس في واقعها القصصي الخارجي . ان الكابوس يصبح في « التقرير » ممارسة ، وربما انتقادا للواقع ، لكن في الذهن ، أي انه يصبح مجرد انعكاس ، وتقديم للواقع ، لكن من زاوية ذات منفصلة ، تحس الواقع لكن لا تعيه ، ذات منفصلة على نفسها ضمن حلقتين ، حلقة الجدران الاربعة ، وحلقتها هي . ومن هنا ، فان الموقف الاجتماعي يتلبس لدى الكاتب ملابس اللامعقول والعبث موحيا بوهمية وعبث الحياة كلها ، وعبث أي فعل اجتماعي كما في « قضية الشيخ الواحدي » حيث لم يستفد الشيخ الواحدي من دروسه لزميله السجين الا أن شبَّهه هذا السجين بالتيس .

ان عرض الواقع الخارجي ، بصورته القبيحة ، لكن ضمن الذات ، أي دون فعل خارجي ، انما يعادل « الانتقام المكمود » من واقع خارجي قوي لا تستطيع هذه الذات معارضته أو المشاركة فيه . انها معارضة صامتة ، لكنها ليست مقاومة ؛ انه انسحاب من الواقع على الرغم من أنه يبدو على شكل انتقاد ، لكن المصالحة تعود وتعتقد مع هذا الواقع ، « المرفوض » ، عندما يعمم هذا الواقع على الوجود الانساني ككل . فليس الواقع سيئا فقط ، بل الوجود الانساني — ككل — هو السيء وبهذا ما عاد الكابوس — في هذا العالم القصصي — واقعا خارجيا ، ان الكابوس هو « واقع » ، حالة وجودية ، كونية مطلقة ، وليست الشخصية القصصية هي وحدها التي ترتدي كنفها في قصة « الحكاية المختصرة لصاحب الثوب الابيض » ، بل ان جميع الناس يرتدون أكفانهم (✱) ، وان كانوا لا يلاحظون ذلك ، كما يقول لنا صاحب الثوب الابيض في هذه القصة .

✱ واضح أن ذلك يعني انهم موتى .

ان وليد اخلاصي يحاول في « التقرير » - ولعلها أهم مجموعاته بعد « قصص » - عقد مصالحة بين الذات والموضوع ، بين الفرد والمجتمع في أدبه ، فتكون النتيجة ان الحياة الاجتماعية - بضغطها التي لا تنكر - تقدم لنا من وجهة نظر ذات منفصلة على نفسها لا من وجهة نظر ذات مشاركة في هذه الحياة . ولذلك فان كابوس هذه الذات المنفصلة ضمن قوقعتها، يسحب على الحياة الاجتماعية، وعلى الكون ، ليبدو كابوس الذات صورة مصغرة ، وجزءا من الكابوس الكوني . لكن هذا الفهم ليس أكثر من اسقاط للذات على الموضوع ، أي فهم المجتمع من وجهة نظر الذات - هذه الذات المنغلقة - القلقة ، ان لم نقل المريضة ، بدل فهم الذات في علاقتها بالموضوع ، وفهم الفرد في علاقته بالمجتمع ، وفهم المجتمع في علاقته بالتاريخ ، وتلك ليست أول مرة تعزل فيها اللحظة الاجتماعية عن مجراها التاريخي ، أو يعزل الفرد في غرفة بعيدا عن « الشارع » .

ان تقنية « الكابوس » عند هذا الكاتب ليست شكلا فقط ، انها الموضوع والمضمون ذاتهما .



بقيت مجموعتان لم نشر اليهما وهما : (« دماء في الصباح الاغبر » - ١٩٦٨ و « زمن الهجرات القصيرة » - ١٩٧١) (*) . عن الثانية ، يجد المرء من الافضل الا يتعرض لها لانها صادرة عن رغبة في « ركوب الموجة » وليس عن الالتزام أو الفهم للمضمون والمعنى التاريخي للمقاومة الفلسطينية التي تدعي المجموعة انها تكرر نفسها لها . كما أن « دماء في الصباح الاغبر » هي تجميع لقصص متفرقة تمتد زمنيا منذ أواسط الخمسينات وحتى « التقرير » . والتفسير الاقرب للصواب لهذه المجموعة ان بعضها

* صدر للكاتب مجموعة جديدة عام ١٩٧١ هي « موت الحلازون » منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق .

من بقايا الخمسينات وبعضها الآخر ناتج عن تأثير آني بما حدث عام ١٩٦٧ ، لقد كان تأثيرا آنيا وهشاً لدرجة انه لم يغير شيئاً من الرؤية الاساسية ومن مضمون العالم القصصي لوليد اخلاصي .

* * *

تعليق عام :

ان تقديم الواقع على شكل كابوس يوحى بلا معقولية العالم ولا جدواه ، انما هي تقنية كافكاوية معروفة استخدمها بنجاح زكريا تامر ، وبنجاح أقل استخدمها وليد اخلاصي . فتلك الموازنة والتداخل ما بين الواقع والكابوس وما بين الوهم والحقيقة ، وذلك الحلول للكابوس في الواقع ، كما في التقنية القصصية لوليد اخلاصي ، انما هو تعبير عن وجهة النظر التي مؤداها ، ان الواقع وهم ، وبالتالي فالحقيقة ليست في الواقع ، في الموضوع ، بل في الذات التي تتوهم . ان ضغط اللحظة التاريخية يتحول في هذه الحالة الى كابوس وجودي ، كوني .

وبعبارة ثانية ، فان الواقع الراهن يسحب على الواقع التاريخي الانساني في حركته الدائبة ، لتظهر اللحظة التاريخية ، والمرحلة الاجتماعية بظهور المطلق ، وتلك - كما هو معروف - رؤية البرجوازية الصغيرة التي لا ترى أبعد من « واقعها » أبعد من مرحلتها التاريخية . وكما أن البرجوازي الصغير يرى مرحلته التاريخية معادلة للوجود الكوني الانساني ، فان هذا الوجود الكوني الانساني ينضغط لدى هذا الكاتب في قوقعة ضيقة هي مرحلة محددة ، في ذهن محدود .

ان التاريخ يلغى لحساب المرحلة الراهنة ، والمجتمع يلغى لحساب الفرد ، وكل شيء يبدو وقد تجمد عند وضع تاريخي محدد ، لا يدرك في مجرى التاريخ العام والعميق .

* * *

يكتب خلدون الشمعة في مقدمته لمجموعة « الدهشة في العيون القاسية » :

« قد يقال : هذا تشاؤم ظلامي - عن قصص وليد اخلاصي - ولكن هل هو كذلك حقا ؟ هل للثورة العربية في هذه المرحلة من موطيء قدم آخر خارج مدار مواجهة الذات ؟! . هل ثمة رحلة أشد ضراوة وعذابا من مغامرة العقل في الجنون ؟ .. » .

... والحقيقة انه يوجد فارق كبير ، بل تضاد ، ما بين مواجهة الذات ، وما بين الانكفاء على الذات ، وهو ما يمثله وليد اخلاصي لكن ليس بالنسبة للثورة العربية ، بل بالنسبة لطبقة معينة في المجتمع العربي ، هي البرجوازية الصغيرة . ان مواجهة الذات تعني الخروج منها ، ومواجهتها في الواقع ، لا الانكفاء عليها ، والتفوق في شرنقتها ، وهو ما يقدمه العالم القصصي لوليد اخلاصي .

٩ - جورج سالم

« ليست الحكمة هي التفكير في الموت
 إنما الحكمة هي : التفكير في الحياة » .
 سبينوزا

يروى ان الروائي الانكليزي سومرست موم قال مرة : « ان
 الكاتب لا يكتب الا قصة واحدة ، والباقي تكرر لهذه القصة
 بطرق مختلفة » .

يبدو ان هذا القول ينطبق على القصصي السوري جورج
 سالم (١٩٣٣ - ١٩٧٦) . فمنذ القصة الاولى - « النظرة
 الاخرة » - في مجموعته الاولى (« فقراء الناس » - ١٩٦٤)
 يجابه جورج سالم القارئ بموضوع - مضمون ، سوف يكون
 الوحيد في عالم جورج سالم القصصي . ذلك ان غالبية قصص
 هذا الكتاب تدور حول موضوع ، حادث الموت ، معبرة بذلك عن
 رؤية فلسفية يشكل الموت محورها الاساسي .

تحت التأثير السياسي لمرحلة الخمسينات ، ومثلما يحدث
 لأي كاتب في بداية الطريق آنذاك تلبس الموت عند جورج سالم
 قناعا مستعارا من الخمسينات ألا وهو « القناع الاجتماعي » .
 فالجوهر الميتافيزيقي [لدى الكاتب] للموت ، وكما سينجلي هذا
 الجوهر فيما بعد ، بدا وكأنه في مجموعة جورج سالم الاولى
 - موت الفقراء - يتلبس لبوسا اجتماعيا . الا ان هذا النظر الى
 الحياة من « زاوية الموت » حتى ولو كان موت الفقراء ، أدى الى
 تقديم شخصيات ضعيفة الثقة بالناس وبنفسها بل ان هذه
 الشخصيات لا تقدم - قصصيا - الا في حالات ضعفها [المعلم

الذي يرى فتاة يهاها ترقص مع أحد طلابه كما في قصة : « الحب اليأس مثلا » [. وكما هو معروف فان محاصرة الشخصية القصصية في زاوية معينة ، أو التقاط الزمن عبر لحظة معزولة عن مجراه العام ، إنما هي « تقنية » تهدف الى مضمون محسوم مسبقا لدى الكاتب . فاذا كان جورج سالم لا يقدم الشخصية القصصية الا في لحظة سلب ، ولا يقدم الزمن الا في لحظة « موت » ، فان هذه التقنية تكون معادلة لرؤية « مضمون » عمادها اليأس والسواد والعدم ، وتلك هي الدائرة الكاملة الاغلاق ، والتي تعرض على سطحها رؤية جورج سالم ، وعالمه القصصي .

ان أساس الرؤية هذا جعل « موت الفقراء » لا يستمر طويلا ، بل انكشف القناع الفقير عن تمثال الموت البازلتي الصلد ، ليظهر هذا التمثال بكل عريه ، وبكل حقيقته ، فحقيقته في عريه هذا . فالكاتب يتعد عن مرحلة الخمسينات ، والوضع الاجتماعي في الستينات ملائم وأرضيته الاجتماعية وتياراته الفكرية - وجودية - مناسبة لرؤية تدفع مشكلة الموت الى الصدارة ، بدل المشكلة الاجتماعية .



« مع أن س . . . لم يكن يجب السفر أو يرغب فيه ، فقد وجد نفسه ذات يوم ، دون أن يدري كيف حدث ذلك ، جالسا في إحدى عربات قطار يسير مسرعا مخلقا في الجو سحباً من الدخان الاسود » - (قصة « القطار » - مجموعة « الرحيل » - ١٩٧٠) .

ان تحليلا متأنيا لهذا المقطع ، بعد الاحاطة الشاملة بالعالم القصصي لجورج سالم ، سوف يكشف خصائص كل من المضمون والتقنية لدى هذا الكاتب . فالشخصية س . هي مطلق الانسان ، وجورج سالم ، بعد مجموعته الاولى ، لن يسمى أية شخصية ، أي انه لن يعينها ويحصرها ضمن أي تحديد حتى تحديد الاسم .

لكن بما انه لا يوجد انسان (مطلق انسان) فان س. في حقيقته انسان اجتماعي هو زيد أو عمرو . . . والتجريد يعني محو الخلاف بين زيد وعمرو ، فزيد هو عمرو ولا يهم في شيء ان كان زيد سجيناً ، وعمرو يتنزه على شاطئ البحر .

ان س. يجد نفسه مسافراً ، دون رغبة ، أي أن الانسان موجود في هذه الحياة ، أو بعبارة وجودية « مقذوف » . ان س. ، وهو ، كما قدمنا ، رمز للانسان المطلق ، موجود على الرغم من ارادته .

ان هذين الحدين : الانسان ، السفر ، سوف ينقلان التقنية القصصية من تقنية محاصرة الشخصية لحظة الموت ، الى تقنية أكثر شمولية هي محاصرة « الموت » ضمن بناء رمزي متكامل . فالرمز في قصص جورج سالم يحل محل الواقع - محل الحدث - والتحديد العياني يذهب ليأتي مكانه المطلق . ولهذا يختفي الشيخ وأبو أحمد والمعلم نعوم ويصبحون جميعاً س. أو ضمير غائب أو متكلم أو مخاطب . كما أن المشكلة ما عادت مشكلة الفقير ، أو مشكلة زيد أو عمرو ، بل أصبحت مسألة فكرية مجردة . ومن هنا فان الشخصيات والاحداث تستحيل الى قضايا ، وتكون النتيجة ان هذا الرمز المجرد ، وهذا الانسان المطلق ، بمحاولتهما الانطباق على كل واحد ، فانهما لا ينطبقان على أحد . وبذلك ضاعت حدود الشخصية القصصية ، فضيقت معها الشخصية الاجتماعية ، وصارت القضية قضية مجردة فقط .

يستمر س. في سفره هذا ، لتستمر القصص في حركتها ضمن مستويين ، هما المستويان الفلسفيان اللذان يتحرك ضمنهما فكر الكاتب :

- ١ - مستوى القصة كما تحدث ، أي كما تقص .
- ٢ - مستوى الرمز (الدلالة - القصد) الذي تريد القصة أن توميء اليه .

في قصص جورج سالم ، يتغير المستوى الاول باستمرار ، [حكايات س.] وهو هنا ، الموت . وكما ان الحياة ، في الفهم المثالي - الديني طبقتان :

١ - عرض ظاهر ، متغير (عند جورج سالم مستوى
القص الاول) .

٢ - جوهر أبدي حق (عند جورج سالم مستوى الدلالة
الثاني) .

هكذا عالم جورج سالم القصصي ، ظاهر وباطن ، ظاهر :
فيه الناس يذهبون الى المقاهي والصحارى والبحار ويأكلون
ويشربون ويسعون في مناكبها - لكن هذا كله عرض زائل ، وباطن :
هو الجوهر الحقيقي ، يقف صلباً خلف تلك المظاهر الزائلة .
وهكذا فالموت وحده الحقيقي . ومن هنا فان كل القصص تنتهي
نهاية مشابهة لهذه النهايات :

« تلاشت وتلاشى معها » (الرحيل) .

« وأغفى س. » (في الطريق الى الصحراء) .

« واستعد معهم للرحيل » (في السيرك) .



في مجموعة « الرحيل » اكتملت رؤية جورج سالم وتقنيته
الفنية ، وانفلقت دائرة عالمه القصصي ، اذ أمضى بقية حياته يضيء
بعض الزوايا في هذه الدائرة ، عازفاً لحناً منفرداً عبر كل التنويعات
الممكنة لهذا اللحن ، ومن جملتها العودة الى الاحداث الواقعية
في القصة ، لكن بعد تجريدتها . فثمة ، في (مجموعة « حوار
الصم » - ١٩٧٣) مثلاً ، شخصيات واقعية من جهة ما يعرض
لها من حوادث يومية ، لكن هذه الاحداث تُستشرف عبر بعد
مجرد - ضمن مستويي القص اللذين اشرنا اليهما سابقاً - وهذا
البعد الرمزي المجرد هو المقصود . وبعبارة ثانية ، فان المطلق ،
والذي هو الموت ، يعود الى الواقع محاولاً أن يتعين ويحدد ،
لكن ليسلب هذا الواقع عينيته وتحديده بل وحيويته ، ان العيني
- الواقع - يرفع الى درجة - المطلق ، والموت لم يعد فكرة موازية
للواقع ، أو واقفة عند خط النهاية ، بل أن الموت صار محايثاً
للواقع وحالاً في نسيجه ، ان الواقع يصبح موتاً ، والموت يصبح

هو الواقع ، والحياة تصبح « سفينة حولها الامواج تتدافع والزبد يتطاير ، ويعلو حتى ليكاد يغمرها غمرا بثوب أبيض أشبه بالكفن »
 - قصة « حوار الصم » - و « أشبه بالكفن » تعني الكفن بلا تشبيه (※).

ان طول الموت في العالم يصبح معادلا - في الفهم الديني - للخطيئة الاولى الحائلة في هذا العالم . يقول بولس الرسول :
 « بواسطة انسان نفذت الخطيئة الى العالم ، وعن طريق الخطيئة نفذ الموت .. وهكذا نفذ الموت في جميع الناس » .
 كان أول كتاب نشره جورج سالم هو رواية اسمها « في المنفى » - ١٩٦٢ (١) . في هذه الرواية يقدم الكاتب رؤية « رواية » معاصرة عن قصة المسيح ، تنتهي بالصلب أي بالموت . ان هذه الرواية تشكل مفتاح عالم جورج سالم القصصي . فالحياة تصبح المسيح مصلوبا ، والخشبة هي هذا الوجود الواقعي العياني - الاجتماعي . ان الانسان مصلوب على خشبة وجوده ، ولا نزول عن هذه الخشبة الا الى القبر ، وهكذا ينهل جورج سالم ، بعد ان غض طرفه عن الواقع ، من كل مصادر الثقافة السوداء ، ابتداء من فكرة الخطيئة الاولى مروراً بشعر الزهاد المسلمين وأشعار أبي العلاء (لكن بعد أن يسقط من أبي العلاء حيوية تشكيكه وديناميكية قلقه) . كذلك ظهر اثر التراث العربي واضحا في لغة جورج سالم ، في صياغة الجملة لديه ، وفي طرائق البلاغة والبيان .

* * *

اذا كان الموت نهاية كل شيء فان الحياة تغدو عبثا ويصل الانسان الى أن : « كل شيء ككل شيء ، وان كل شيء في النهاية كلا شيء » . هذه هي النتيجة التي أملت عليه أن يبحث عن مكان

※ لتذكر وليد اخلاصي كذلك ، فالناس - الحياة - موتى عنده كذلك .

(١) جورج سالم : في المنفى - منشورات عويدات - بيروت ١٩٦٢ .

بعيد ينأى فيه عن البشر وعالمهم (قصة « القوقعة » - مجموعة « حكاية الظمأ القديم » - ١٩٧٦) .

ان هذه الرؤية العبثية ، وما يترتب عليها من انسحاب « فك الارتباط » مع الواقع ، هي المسيطرة على مجموعة « حكاية الظمأ القديم » كلها . فطبيعي ، بعد ذلك ، أن تكون الحياة كابوسا طالما أن الموت لما يأت بعد ، وطبيعي كذلك ان تسيطر تقنية الكابوس على هذه المجموعة .



في حوار شخصي (حزيران ١٩٦٧) طرح جورج سالم « المحبة » طريقا للخلاص . ان هذا الطرح تبدو بداياته في مجموعة الكاتب الاخيرة (« عزف منفرد على الناي » - ١٩٧٦) . لكن المحبة ، كالموت ، فكرة مجردة . واذا كان الموت يثير اشكالا كبيرا ، فان المحبة في مجتمع طبقي ، وفي انسانية ينهكها الظلم والاستغلال تثير اشكالا أكبر . كما أن المحبة ليست خلاصا نهائيا ، بل هي نوم ، وربما تخدير ، بانتظار ساعة القضاء الحاسمة ، ساعة الموت . وفي كل الاحوال فان جورج سالم لا يقدم الموت كاشكال قابل للمعالجة والحل ، بل يقدمه كقدر نافذ . ومن هنا ينتفي الصراع ، وينتفي البعد الدرامي - الدراما صراع - في عالم جورج سالم القصصي ، ليبدو هذا العالم القصصي أشبه ببحيرة راكدة ، أو بمقبرة .

تطبيق عام :

اذا كان زكريا تامر ينطلق من شخصية فردية نزقة ، معمما وضعها ؛ واذا كان وليد اخلاصي ينطلق من حالة يائسة منكفئة على نفسها ، ومعمما وضعها ؛ فان جورج سالم ينطلق من فكرة جزئية عن الواقع ثم يعمم هذه الفكرة على الواقع -

الوجود . ينطلق جورج سالم من الموت ، محاولا تحديد مكانه - مكانته في الوجود ، وتكون النتيجة عنده ان الموت ليس خيطا في نسيج الواقع ، بل الموت هو النسيج كاملا . ان الموت موجود ، لكن ليست هذه هي القضية التي يدافع عنها جورج سالم ، انه يدافع عن قضية مختلفة تماما ، يدافع عن أن : الوجود هو الموت ، أو بصياغة أخرى : الموت هو الوجود . واذا كانت قضية « الموت موجود » تدفعنا للكفاح ضد هذا الموت بمختلف أبعاده من ظلم واستغلال وعدم ، فان قضية جورج سالم « الوجود موت » تعلن الحكم المسبق على كل حركة وعلى كل نضال وعلى كل مقاومة للموت بمختلف أبعاده من ظلم واستغلال وعدم . ان اعلان اليأس والموت في مجتمع طبقي ، أو في انسانية «يميتها» الظلم والاستغلال ، انما هو طريق آخر لمحاولة إيقاف الحركة الانسانية - الاجتماعية عند الراهن ، عند البؤس الراهن ، كما ان ابراز مشكلة الموت في الصدارة تعتبر حالة أخرى من حالات التمرکز حول الذات ، واعتبار المشكلة الفردية أي موت الفرد هي مشكلة الانسانية ، فالفرد يموت ، لكنه مستمر بغيره ، الحياة مستمرة .

ان جورج سالم كشخص ، قد لا يكون داعيا لديمومة الظلم والاستغلال ، لكن تلك هي النتيجة التي توصلنا اليها فكرته الوحيدة .

ان علاقة عالم جورج سالم بالواقع علاقة رمزية ذات طابع « ديني » . فالحوادث في عالمه القصصي انما هي تجسيد لفكرة الموت ، تماما مثلما يجسد المسيح فكرة الالوهية ، ومن هنا فان الحوادث في قصص هذا الكاتب ليست « فعلا » ، لكنها عرض - ظاهر - طارئ وزائل ، تحته يختفي الجوهر الثابت ، الوجود الحق ، الموت . بهذا تقترب هذه القصص من الشعيرة الدينية . فكما هو معروف ، ليس المقصود ، أو ليس المعنى في الشعيرة الدينية ، هو الحركات - الافعال - التي تؤدي ، بل ان المقصود هو ما يكمن خلف هذه الحركات ، ما ترمز اليه هذه الحركات والطقوس من - معنى - لا علاقة مباشرة له بهذه الحركات كما تؤدي .

لا يخرج جورج سالم عن اطار الفكر السائد في الستينات ، بل هو يوصل هذا الفكر والذي هو بدوره انعكاس ، ووجه ، لسيطرة طبقة معينة ، الى منتهاه المنطقي ، ولنقل التاريخي . انه يوصل الطبقة السائدة وفكرها الى الطريق المسدودة ، واذا كان عبدالسلام العجيلي قد قنّع الفاجعة - فاجعة انتهاء طبقته ، بالحكمة ، فان جورج سالم يفعل الشيء نفسه ، ويفطي جثة البرجوازية الصغيرة بكفن الموت الابيض ، معلناً بذلك ان الزمن قد دار احدى دوراته ، في طريقه الى الامام . وفي دورته تلك تخطى نمطين اجتماعيين ، ورؤيتين أدبيتين ، وعالمين قصصيين ، فالخط الواصل من العجيلي الى جورج سالم هو خط التطور الاجتماعي السوري منذ أواسط الاربعينات الى أواخر الستينات ، وبانغلاق خط هذه الدورة الاجتماعية - الادبية ينتهي هذا البحث .

١٠ - خاتمة : الراهن والواقع

يقدم الادب بشكل عام ، امتلاكاً جمالياً للواقع الانساني ، لكن الواقع الانساني له بعدان هما : ١ - بعد الراهن ، ٢ - بعد التاريخ . بعد الراهن هو الواقع الاجتماعي أو المرحلة التي أنتج الكاتب خلالها ومن خلالها أدبه ؛ وبعد التاريخ هو الحركة الانسانية في سيرورتها وشمولها ، انه بعد الفلسفة والايديولوجيا ، والاقتصار على أحد هذين البعدين في أدب كاتب ما ، إنما هو نقص في تملكه الجمالي ، انه كذلك العصف والميكانيكية بعينها ، الميكانيكية في عكس الواقع الراهن كما هو أو الميكانيكية في عكس - النظرية الشمولية دون الاهتمام بالواقع الراهن .

ضمن سرورة التاريخ الانساني ، وحسب النظرية المادية العلمية ، تعتبر المرحلة أو المراحل الطبقيّة ، بما تعنيه من ظلم واستغلال ، وبما تنتجه من وعي زائف ، وأدب ناتج عن هذا الوعي الزائف ، مرحلة يمكن تجاوزها الى مرحلة افضل ، ينتفي فيها الظلم والاستغلال ، ويتطابق فيها الوعي مع الواقع ، أي أن الوعي لا يكون أداة لتسوية الواقع أو حجبه ، بل يكون الوعي أداة للارتقاء بالواقع ، بعبارة ثانية ، يكون الوعي - والادب أحد أبعاده - أداة لخدمة الانسان ، وليس سلاحاً ضده .

من وجهة النظر المادية العلمية ، يعتبر الادب ، كنشاط اجتماعي ، - طبقي ، أحد مظاهر الوعي الانساني ، وهو بالتالي خاضع لما يخضع له الوعي الانساني ، من تزييف ومن وضوح ، وتبعاً لذلك ، فالوعي الصحيح ، أي الوعي الذي يدرك الواقع في سبيل تجاوزه ، يتطلب ادباً يدرك الواقع كذلك في سبيل تجاوزه . ولهذا يعتبر الادب المنطلق من مواقع الوعي الصحيح إشارة الى - ومساهمة في - صنع المستقبل الافضل ، المستقبل الذي يصبح

فيه الانسان سيد الطبيعة ، وسيد نفسه .

تأسيسا على ذلك ، يعتبر الاقتصار في الادب على - عكس - مرحلة طبقية بعينها من التاريخ الاجتماعي أو الانساني ، ورفعها الى مستوى المطلق التاريخي ، تزويرا لتاريخ الانسان ، واستخداما للادب في غير صالح الانسان ، فالانسان ، على الرغم من الحروب والطبقات والشرور والكوارث الطبيعية ، يتقدم ، بل هو يتقدم عبر هذا الجدل والصراع المستمر بين قوى الطبيعة ، وبين الانسان ، بين ما هو طبيعي بدائي في الانسان ، وبين ما هو انساني .

ان ايقاف التاريخ عند مرحلة تاريخية - اجتماعية معينة - كما يحدث في الادب البرجوازي عموما - وتقديم هذه المرحلة على انها - الوجود - أو - المأزق الكوني - انما هو مجافاة لروح المنطق التاريخي في سيرورته . وعلى العكس ، فان استنباط حركة سير التاريخ واتجاهه ، سواء في الواقع الاجتماعي - المكاني - أم في التاريخ الانساني ، انما هو الوعي الصحيح ، والامتلاك الجمالي - في حقل الادب - للواقع . ان الادب في هذه الرحاب التي يفتحها له هذا المنطق التاريخي يغدو نشاطا معرفيا الى جانب كونه متعة جمالية ، وهذا هو معنى - الامتلاك الجمالي للواقع ، وتلك هي « الواقعية الاشتراكية » .



يقدم تاريخ التقنية القصصية في سوريا - خلال الفترة موضوع البحث - نجاحا باهرا في التطور والتنوع ، يعكسان غنى التاريخ الاجتماعي وتعدد محاور صراعه ، وبالتالي تعدد وجهات النظر وتعدد المواقف . فتقنية عبدالسلام العجيلي القائمة على السرد الشيق تختلف عن تقنية سعيد حورانية المعتمدة على التقاط الحدث لحظة تكثفه ، الدرامي ؛ وبالمقابل فان زكريا تامر يكاد يستعيز عن الحادثة - كمجور للقصة - بالشخصية ، بينما يهتم وليد اخلاصي بالحالة النفسية ؛ أما جورج سالم فانه يضع

— الفكرة — في مركز اهتمامه . ان هذا تنوع واختلاف في التقنيات وان بدا على شكل مضامين أو مواضيع . واذا كانت مرحلة الستينات قد قدمت قصصا ذات موقف عقائدي موحد ، فانها قدمت بالمقابل تقنيات قصصية متنوعة .

يقف كل من زكريا تامر ووليد اخلاصي في قطب واحد هو : عكس — لا تمثل — اللحظة التاريخية الراهنة — التي هي مرحلة سيطرة البرجوازية الصغيرة — انهما يعكسان هذه المرحلة ، ولا يعيانها ، لا يعيان الحركة التاريخية بسيرورتها ، وبامكانية — ان لم نقل حتمية — تجاوز الراهن . وبالمقابل فان سعيد حورانية ، استطاع فهم الحركة التاريخية وحتمية انتصارها وذلك عبر امتلاكه الجمالي لواقع تاريخي هو واقع الخمسينات ، وعلى العكس فان عبدالسلام العجيلي يقيد الواقع الاجتماعي — الانساني — عبر قصصه — ، بقيود القدر ، مما يؤدي الى عالم قصصي اجتماعي ساكن لا حركة فيه ولا تغير ، أي لا أمل بالمستقبل . ان هذا يعني أن قيم الاقطاع التي نتج عنها وعكسها العجيلي انما هي ، قيم — وضع — ثابتة لن يجد لها الانسان تبديلا .

ويشير جورج سالم الى الطريق المسدودة التي تسير فيها البرجوازية الصغيرة وفكرها . ان الموت عند جورج سالم ليس أثر من دلالة ونذير للطريق المسدودة التي تسير فيها طبقة ومرحلة ، على الرغم من القناع الميتافيزيقي الذي تتقنع به قصص جورج سالم . واذا كان زكريا تامر ووليد اخلاصي يرفعان الراهن الى مرتبة المطلق ، فان هذا المطلق — الذي هو الموت — يصبح الواقع ، تماما مثلما تجسدت الخطيئة في الانسان ، ومثلما تجسد الله في المسيح . وبهذا فان قصاصي الستينات الثلاثة — الكبار — لا يختلفون في رؤيتهم العامة ، وفي موقفهم العقائدي ، وان اختلفوا في تقنياتهم وفي نقطة الانطلاق . انهم — ثلاثتهم — يعكسون المازق التاريخي — الفكري — الاجتماعي — للبرجوازية الصغيرة ، لكن لا أحد منهم استطاع تجاوز الراهن ، أي استطاع الامتلاك الجمالي للواقع في شموله (١) .

(١) يقول جورج بليخانوف ، وكأنه يتحدث عن مازق هؤلاء القصاصين « ولكن =

ان ما يجعلنا نصف عالما قصصيا ما بأنه « عالم برجوازي صغير » ليس هو المشكلات أو الشخصيات التي عالجه ، بل ان الذي يجعلنا نطلق هذه الصفة هو الموقف الفكري - العقائدي الذي قدمه الكاتب ، عبر عالمه القصصي ، فكون زكريا تامر يكتب عن عامل عاطل عن العمل لا يجعله يختلف في رؤيته وموقفه العقائدي - الفكري عن وليد اخلاصي الذي يكتب غالبا عن مهندس أو مدرس أو موظف ، فكلاهما يقدمان استخلاصا - موقفا واحدا ، سواء من حياة العامل العاطل عن العمل أو من حياة المهندس المنكفئ على ذاته . كلاهما يرفعان الحالة العيانية لواقع طبقي وفردى الى مستوى المطلق ، كلاهما يعجزان عن فهم الحالة الفردية ضمن المجتمع ، يعجزان عن فهم الواقع الراهن ضمن الحركة التاريخية ككل . ان الفرد في العوالم القصصية للفكر البرجوازي يكون بديلا عن طبقته ، والطبقة تكون بديلا للعالم ، ولذلك ينظر الى - مأساة - هذه الطبقة وكأنها - مأساة العالم - .

في مثل هذه العوالم القصصية لا يكون الصراع منتفيا ، انه موجود ، لكنه صراع داخلي ، قلق نفسي ، صراع ضمن بوتقة النفس ، وليس في رحاب الطبيعة . وبمعنى آخر ، انه ليس صراعا دراميا ، بل هو توتر ناتج عن عدم القدرة على تحديد موقف . فمن الصعب أن يبقى المرء معلقا في الوسط بين الاعلى والادنى ، والحركة تبدو أشبه بحركات رجل في حالة انعدام الوزن . ان هذا المأزق الاجتماعي ، القصصي يطرح حاجة وامكانية للتغيير والتجديد .



= حيثما يندو الفنان اعمى لا يرى او يحس بالاتجاهات الاجتماعية في عصره تفقد الافكار التي تعبر عنها أعماله كثيرا من قيمتها ، وكنيجة لذلك يتدهور انتاجه الى حد بعيد » .

الادب بين السادية والثالثة - ترجمة حامد أحمد حمداي - بيروت

المقدرة الفنية هي ما يجعل القصة قصة وليس الموقف العقائدي ، رجعيا كان أم ثوريا ، وسواء اكانت القصة توافق أفكارنا ومعقداتنا أم لا . ان كون العجيلي يدافع عن قيم الاقطاع لا يعني انه قصاص غير ماهر ، وكون زكريا يعكس وضع البرجوازية الصغيرة وافكارها لا ينفي الاضافات التقنية ، والبالغة الاهمية التي قدمها للقصة السورية . والبحث عن تقنية رجعية واخرى ثورية غير وارد ، في حدود الجنس الادبي الواحد ، الا اذا كنا نستطيع الحديث عن تكنولوجيا رجعية واخرى ثورية . ان جهة الاستخدام في التقنية القصصية - كما في التكنولوجيا - هي التي تمنح القصة ، والادب عموما ، صفة الرجعية او الثورية . هل هذا الادب في صالح الانسان أم لا ؟! والواقعية الاشتراكية ليست تقنية بل هي موقف فلسفي - عقائدي ، ادراك وامتلاك جمالي ، بوعي صحيح ، للواقع والانسان . واذا كان بعض النقاد يعتبر العجيلي « واقعي » الاسلوب ، فليس في المستطاع اعتباره - واقعي - العقيدة بأي معنى من المعاني .

تبعاً لذلك ، من الناحية الفنية ، يحدد السؤال حول تقنية قصّاص ما على الشكل التالي : هل هذه التقنية ناجحة في توصيل موقفه ؟ ان العجيلي كاتب مدهش في اختبار التقنية والحادثة والسرد وكل ما يناسب موضوعه ومضمونه . انه كاتب قد تختلف معه ، لكن المرء لا يسعه الا أن يعجب بقدرته الفنية ، وهنا وجه الخطورة ، خطورة التقنية الجيدة لمضمون رجعي . فالحيلة التقنية - المصادفة - عند العجيلي هي وجه آخر للمضمون الرجعي ، للقدر ، وبالمقابل فان الصراع الاجتماعي عند سعيد حورانية انما هو التحلي العياني للصراع الانساني ، والنصر في العالم القصصي لهذا الكاتب ، انما هو معادل وعيه بمستقبل الحركة التاريخية . ان تأكيد سعيد حورانية على الحادثة في تقنيته ، انما هو معادل لنظرية عقائدية ترفع - الفعل - وكل حادثة - فعل - الى الصدارة . ان التاريخ يتقدم عبر الفعل ،

والقصة تنمو عبر الحادثة ، وعلى العكس فان التفتت ، وعدم التحديد ، عند عادل أبي شنب انما يعني انه لا يملك - عقيدة متكاملة . ان التقنية لا تتطابق مع المضمون دائما ، وليس من قانون حتمي يوجب المضمون ، الثوري ، لشكل متقن ، والادب البرجوازي المعاصر ، يكاد يكون بكامله ميالا للشكلية ، وللاتقان الشكلي ، لكن هذا لم يمنحه ابدا أية صفة ثورية ، وبالمقابل فانه يوجد ادب رديء يحمل - نوايا طيبة - .



بدهي - من وجهة النظر المادية - ان كل كاتب انما يصدر - من حيث المبدأ - عن الوضع التاريخي الذي وجد فيه . ان التفرقة الكامنة في ثنايا هذا البحث هي التفرقة بين الراهن ، وبين التاريخ ، بين راهن الواقع ، وبين واقع التاريخ . ان الراهن في وضعنا ، مرحلتنا ، مظلم ، لا شك . لكن هل هذا دائم ، هل هذا هو التاريخ كاملا ، هل هذه هي الحياة الانسانية ؟! ان أكثر قصاصينا ، الذين عرضت لهم هذه الدراسة ، يقولون : هذا الراهن المظلم هو الحياة كلها ، هو الوجود . وكما هو معروف فان فكر الطبقة السائدة هو السائد . ان سعيد حورانية يكاد وحده ، وهنا أهميته ، يخرج من اطار الراهن ، الى رحابة حركة التاريخ ، وبخروجه هذا يخرج من - عن - فكر الطبقة المسيطرة ، متبنيا ، بذلك ، فكر الطبقة الاكثر ثورية أو الطبقة الثورية حتى النهاية . ففي الوقت الذي لم يتجاوز فيه غالبية قصاصينا اطار الوضع الراهن وكما هو ، قدم سعيد حورانية تمثلا جديلا للراهن ، وللواقع التاريخي ، فمن رحم هذا الواقع المظلم سيخرج النور ، وذلك هو الفرق الكبير بين الميكانيكية وبين الديناميكية ، بين العكس ، وبين التمثل ، بين الوقوع في أسر الراهن - وحتى ان كان وقوعا جماليا - وبين الامتلاك الجمالي للواقع . ان عصفورا في قفص هو عصفور مقيد حتى ولو كان القفص - الشكل - ذهبيا ، لكن عصفورا في القابة ، هو العصفور الجميل الحر . لكن الكلام

عن سعيد حورانية ، يبدو وكأنه كلام عن ماضٍ مجيد لا أكثر .
 ثمة تفرقة ثانية كامنة في ثنايا هذا البحث هي التفرقة
 ما بين السهم والدائرة كما أوضحناها في مقدمة هذا البحث أي
 التفرقة بين عالم قصصي متكامل يقدم موقفاً متكاملًا وبين عالم
 قصصي تتغير فيه المواقف ، وتتغير الحدود والمعالم ، ان غالبية
 كتّاب القصة في سورية يقدمون عوالم دائرية ، مغلقة ، متكاملة ،
 باستثناء نصرالدين البحرة ، الذي أوضحنا الخلاف بين مجموعتيه
 الأولى والثانية . أما جورج سالم فقد كان التغير بين مجموعته
 الأولى وباقي مجموعاته انتقالًا في زاوية النظر لمشكلة واحدة
 لموضوع واحد ، هو الموت . ولهذا فإن عالمه لم يتغير تغيرًا
 كاملاً ، وموت « فقراء الناس » في مجموعته الأولى صار فيما بعد
 الموت المطلق ، صار اليأس .



تقف هذه الدراسة عند حدود ١٩٦٧ ، زمنياً ، ان بحثاً
 يعالج موضوع القصة القصيرة في مرحلة سيطرة البرجوازية
 الكولونيالية ثم الصغيرة سيقف عند هذا الزمن بالتأكيد . فهذا
 التحديد الزمني الذي قد يبدو تعسفياً يعني من وجهة النظر
 التطبيقية - انتهاء مرحلة كاملة ، على مستوى الوعي ، وان بقيت
 هذه المرحلة مستمرة في الواقع الاجتماعي - السياسي .

ان هذا التحديد الزمني ، هو الذي جعل البحث لا يعالج
 كلا من عبدالله عبد وحيدر حيدر (٢) على الرغم من أن الأول ينتمي
 الى الخمسينات والثاني الى الستينات ، ذلك انهما لم يصدرا
 مجموعتهما الأولى الا عام ١٩٦٨ ، ولهذا فان أية دراسة لما
 بعد ٦٧ يجب أن تبدأ بهما على خلاف ما بينهما . لكن الوقت ما
 يزال مبكراً بالنسبة لهذه المرحلة ، على الرغم من أن الموت قد
 منح عبدالله عبد الاكتمال . كذلك لم يتعرض هذا البحث لكاتب

(٢) نشير الى الدراسة الهامة التي قدمها عبدالرزاق عيد عن قصص حيدر حيدر

- راجع مجلة دراسات عربية - أيلول ١٩٧٧ .

آخر هو صباح محيي الدين . والسبب انه قد جرى تناول هذا القصّاص المهم في بحث - المفامرة المعقدة - .



افق جديد :

على أساس ما تقدم ، يقف الكاتب القصصي الجديد - من جيل ما بعد ٦٧ - على أرض صلبة ومفتوحة الافق . فالادوات والتقنيات أمامه متعددة وغنية وخطر الوقوع في اسار النظرة الضيقة للبرجوازية الصغيرة بات قليلا ، بعد أن وضع انسداد مثل هذا الافق . وعلى الرغم من أن الواقع الاجتماعي الراهن يبدو شديد الاظلام ، واليأس يبدو مقريبا ، فإن الوعي الايديولوجي لدى القصّاصين الجدد - بشكل عام - يبدو ممتلكا للواقع وليس أسيرا للراهن ، ان قصص محمود عبدالواحد وحسن م. يوسف ، ونيروز مالك (٣) وغيرهم تقدم خبرات وتقنيات أفضل ، كما ان المسابقات القصصية لجريدتي « الثورة » و « البعث » وغيرهما لعام ١٩٧٦ أظهرت مدى القدرة الفنية والوعي - بشكل عام - في سوريا ، وبدهي أن هذا ما كان ليتحقق لولا الامكانيات التي يقدمها التطور الاجتماعي من ناحية ، ولولا الجهود القصصية التي بذلتها الاجيال السابقة بدءا من العجيلي وبدون انتهاء من ناحية ثانية .

(٣) عن القصّاصين الجدد ، راجع دراسة نبيل سليمان ، الاعلام العراقية - عدد آذار ١٩٧٧ . صدر لمحمود عبدالواحد « الضيف » - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٨ . ولحسن م. يوسف « العريف فضبان » - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٨ . ونيروز مالك « الصدفة والبحر » - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٨ .

المراجع

● مراجع عامة :

- ١ - شاعر مصطفى . محاضرات عن القصة السورية حتى الحرب العالمية الثانية . معهد الدراسات العربية العالية . القاهرة - ١٩٥٨ .
- ٢ - القصة في سورية وفي العالم . اعداد دار الفن الحديث العالمي - دمشق .
- ٣ - عادل أبو شنب . صفحات مجهولة من تاريخ القصة السورية . وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٤ .
- ٤ - حسام الخطيب . سبل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية - دمشق ١٩٧٤ .
- ٥ - مجلة المعرفة - دمشق . عدد خاص عن « القصة المعاصرة في سورية » ، العدد ١٠٨ - شباط ١٩٧١ .
- ٦ - راي ب. وست . القصة القصيرة . ترجمة سميرة عزام . دار صادر - دار بيروت - بيروت ١٩٧١ .
- ٧ - فرانك أوكونور . الصوت المنفرد . ترجمة الدكتور محمود الربيعي . الهيئة المصرية العامة للتأليف - القاهرة ١٩٦٩ .
- ٨ - رشاد رشدي . فن القصة القصيرة . مكتبة الانجلو المصرية . الطبعة الثالثة - القاهرة ١٩٧٠ .
- ٩ - درب الى القمة . رابطة الكتاب السوريين - دمشق ١٩٥٢ .

● مؤلفات القصاصين :

● الدكتور عبدالسلام العجيلي :

- ١ - بنت الساحرة - بيروت ١٩٤٨ .
- ٢ - ساعة الملازم - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٥١ .
- ٣ - قناديل اشبيلية - دار الآداب - بيروت ١٩٥٦ .
- ٤ - الحب والنفس - دار الآداب - بيروت ١٩٥٩ .
- ٥ - الخائن - دار الطليعة - بيروت ١٩٦٠ .
- ٦ - الخيل والنساء - دار الآداب - بيروت ١٩٦٥ .
- ٧ - فارس مدينة القنطرة - دار الآداب - بيروت ١٩٧١ .
- ٨ - حكاية مجانين - دار العودة - بيروت ١٩٧٢ .

● مظفر سلطان :

- ضمير اللئب - دار المعارف - لبنان ١٩٦٠ .

● حسيب كيالي :

- أخبار من البلد - دار الفارابي - بيروت ١٩٥٥ .

● شوقي بغدادي :

- حيناً يبصق دماً - دار القلم - بيروت ١٩٥٤ .

● سعيد حوراني :

- ١ - وفي الناس المسرة - دار القلم - بيروت ١٩٥٣ .
- ٢ - شتاء قاس آخر - دار العصر الحديث - بيروت ، دون تاريخ .
- ٣ - سنتان وتحترق الغابة - دار العصر الحديث - بيروت ، دون تاريخ .

● صميم الشريف :

- ١ - أنين الارض .
- ٢ - عندما يجوع الاطفال - منشورات الفن العالمي الحديث - دمشق ١٩٦١ .

● عادل أبو شنب :

- ١ - عالم ولكنه صغير - دمشق ١٩٥٦ .
- ٢ - زهرة استوائية في القطب - منشورات الفن العالمي الحديث - دمشق ١٩٦١ .
- ٣ - الثوار مروا ببيتنا - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٦٢ .
- ٤ - احلام ساعة الصفر - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٣ .

● نصر الدين البحرة :

- ١ - هل تدمع العيون - دمشق ١٩٥٧ .
- ٢ - أنشودة المروض الهرم - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٢ .

● مطاع صفدي :

- أشباح أبطال - دار الفجر الجديد - بيروت ١٩٥٩ .

● محمد حيدر :

- العالم المسحور - دار الشرق - دمشق ١٩٦٢ .

● ياسين رفاعية :

- الحزن في كل مكان - منشورات مجلة الثقافة - دمشق ١٩٦٠ .

● ميلاد نجمة :

- الشريط الذي لا ينقطع - الفن الحديث العالمي - دمشق ١٩٦٢ .

● ذكرى تاهر :

- ١ - سهيل الجواد الابيض - دار مجلة شعر - بيروت ١٩٦٠ .
- ٢ - ربيع في الرماد - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٦٣ .
- ٣ - الرعد - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٠ .
- ٤ - دمشق الحرائق - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٣ .

● وليد اخلاصي :

- ١ - قصص - دار مجلة شعر - بيروت ١٩٦٣ .
- ٢ - دماء في الصبح الاغبر - مكتبة الشهباء - حلب ١٩٦٨ .
- ٣ - زمن الهجرات القصيرة - منشورات منظمة فتح - ١٩٧٠ .
- ٤ - الطين - منشورات عويدات - بيروت ١٩٧١ .
- ٥ - الدهشة في العيون القاسية - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٢ .
- ٦ - التقرير - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٤ .

● جورج سالم :

- ١ - فقراء الناس - الفن العالمي الحديث - دمشق ، دون تاريخ .
- ٢ - الرحيل - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٠ .
- ٣ - حوار الصم - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٣ .
- ٤ - حكاية الظما القديم - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٦ .
- ٥ - عزف منفرد على الكمان - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٦ .

الفهرس

مقدمة عامة

صفحة

- ١ - طبيعة النقد ٥
- ٢ - طبيعة الموقف ١١
- ٣ - الخاص والعام ١٨
- ٤ - العكس والتمثل ٢٥

السهم والدائرة

- ١ - مدخل عام ٣٣
- ٢ - عبدالسلام العجيلي ٤١
- ٣ - درب الى القمة ٥٠
- ٤ - سعيد حورانية ٥٧
- ٥ - نحو مرحلة جديدة ٦٥
- ٦ - مرحلة جديدة ٧٢
- ٧ - زكريا تامر ٨٢
- ٨ - وليد اخلاصي ٩٣
- ٩ - جورج سالم ١٠١
- ١٠ - خاتمة : الراهن والواقع ١٠٩
- المراجع ١١٧

صدر للكاتب

قصص :

- | | | |
|------|-------|---------------------|
| ١٩٧٤ | دمشق | ١ - الازمنة الحديثة |
| ١٩٧٦ | دمشق | ٢ - جيران البحر |
| ١٩٧٨ | دمشق | ٣ - النخلة المضيئة |
| ١٩٧٩ | بيروت | ٤ - المدن الساحلية |

نقد :

- | | | |
|------|-------|-----------------------------------------------------------|
| ١٩٧٦ | دمشق | ١ - المفامرة المعقدة |
| ١٩٧٩ | بيروت | ٢ - عالم حنا مينة الروائي
بالاشتراك مع عبدالرزاق عبد . |

صدر عن دار الفارابي في سلسلة دراسات نقدية

- الادب والثقافة في اليمن عبر العصور
محمد سعيد جرادة
- الانفعالية والابلاغية في بعض أقاصيص ميخائيل نعيمة
د. عفيف دمشقية
- الحرية في أدب المرأة
د. عفيف فراج
- دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي
د. حسين مروة
- دراسات في أدب الواقعية والواقعية الاشتراكية
عبدالمطلب صالح
- الزبيري، شعره ونثره وآراء الدارسين فيه
علوي عبدالله ظاهر
- مواقف في اللغة والفكر والادب
محمد مبارك
- الانعكاس والفعل وديالكتيك الواقعية في الابداع الفني
هورست ريديكر
- مسرح اللامعقول وقضايا أخرى
يوسف عبدالمسيح ثروة
- ممارسات في النقد الادبي
يمنى العيد

- الدلالة الاجتماعية لحركة الادب الرومنطقي في لبنان
يمنى العيد
- التجربة المسرحية معايشة وانعكاسات
يوسف العاني
- ايزنشتاين
سعيد مراد
- المقاومة في الادب السوفياتي
شاكر نوري

طبع على مطابع « شركة تكنوبرس الحديثة » ش.م.ل - بيروت

تموز ١٩٧٩

هَذَا الْكِتَابُ

كان عقد الخمسينات ثم الستينات
مرحلة هامة في التطور الاجتماعي والثقافي
في سورية . ان تحولات هامة جرت في
الحقل الاجتماعي العام كان لها تأثيرها
في الحقل الثقافي ، وربما كانت القصة
السورية القصيرة الجنس الادبي الاكثر
حساسية والاكثر شفافية تجاه ما جرى .
هذه الدراسة ، تحاول دراسة القصة
السورية القصيرة خلال هذين العقدين في
علاقتها بالتحولات الاجتماعية متسائلة
عن الافق الجديد للمجتمع والقصة
القصيرة معاً .